افتتاحية

رئيس التحرير

د. جهاد محمَّد طاهر بكفلوني

شكراً لكلِّ قلمٍ حملَ أطيابَ الفكْرِ

تقرأ بيتاً جميلاً لأبي الطّيّبِ المتنبّي يقول فيه:

وكلُّ امرئٍ يولي الجميلَ محبَّبٌ وكلُّ مكانٍ ينبتُ العِزَّ طيّبُ

تقولُ في نفْسِكَ: هذا بيتٌ أجادَ المتنبّي فيه إجادةً طيّبةً لفظاً ومعنىً.

تتلو هذا البيتَ على سمْعِ صديقٍ يطرَبُ لسماع الشِّعرِ الجميل، فيقطعُ عليكَ قبلَ أن يقطعَ على نفْسِهِ لذّةَ الاستمتاعِ بهذا الكلامِ الأنيق عندما يقول لك: لقد سرقَ المتنبّي هذا البيتَ من أبي عبادةَ البحتريّ الذي يقولُ:

وأحَبُّ آفاقِ البلادِ إلى الفتى أرضٌ ينالُ بها كريمَ المطلَبِ

لا شكَّ في أنّ المتنبّي كان من المعجبين بالبحتريّ، وأجزم جزماً قاطعاً بأنّه كان يحفظُ الكثيرَ من أشعارِهِ التي تسعدُ الأذنُ بسماعِها، ولم يكن المتنبّي بالمعترضِ على وصفِ شِعرِ البحتريّ بسلاسلِ الذّهب، وكان يوافق النّقّاد عندما قالوا: أرادَ أن يشعرَ فغنّى، لكنّ المتنبّي وهو من كبار شعراء العربيّة لم يكنْ مضطرّاً للإغارة على شِعرِ صديقِنا البحتريّ، فقريحةُ المتنبّي الجبّارةُ كانت حِصناً حصيناً يحولُ دون الاقتراب من حمأةِ هذه النّقيصةِ، ناهيكَ عن الغوصِ في طِينها اللّازبِ.

تقرأ عملاً يشدُّكَ إليه بمغناطيسٍ لا تملكُ فكاكاً من جاذبيّته، ثمّ يفسدُ عليك أحدُ النّقّاد لذّةَ استمتاعِكَ به عندما يتشدّقُ قائلاً: لقد سرقَهُ من فلانٍ، وقد يكون هذا الفلانُ من أمّةٍ لا يتقنُ أبناؤها لسانَ الضّاد الذي يجمعُنا بغسّان وعدنان.

تطالعُ الملحمةَ الشّعريّةَ العظيمة (الكوميديا الإلهيّة) للشّاعر الإيطاليّ المُجيد (دانتي)، تستمعُ بهذا الخيالِ الخصب، ولكنْ حذارِ أن تقول: لقد سرقَ فكرَها ومعانيَها من شيخِ المعرّةِ أبي العلاء صاحبِ (رسالة الغفران).

كان النّقّادُ القدامى يقولون عندما يجدون شبهاً بين بيتَي شِعرٍ: ينظرُ فيه الشّاعرُ إلى قولِ ذلك الشّاعر، ثمّ يعقدون مقارنةً منهجيّةً دقيقةً بين البيتينِ، ويجلّون أنفسَهم عن استعمال كلمات قاسية من مثل: سرقَ، سطا، أغارَ.

هذه المعاني جالتْ في فكري عندما انعقدت نيّة أعضاء هيئة التّحريرِ في مجلّتنا على إصدار عددٍ يفردُ صفحاتِهِ للحديث عن الأدب المقارَن.

وسعدتُ بتلكَ المقالات التي دبّجتْها أقلامٌ تشهدُ بعمقِ ثقافةِ أصحابِها وطولِ باعِهم في أدبِنا العربيّ الذي نحبّ والأدبِ الذي يترجمون عنه؛ ليرفدوا خزانةَ أدبنا بنتاجِ أدباء كبارٍ نحنُ في أمسّ الحاجةِ إلى الاطّلاع على ما تركوهُ من كنوزٍ فكريّةٍ يمرُّ الزّمنُ وقيمتُها لا تبلى.

الانفتاحُ على الآدابِ الأخرى عمليّةٌ تشبه عمليّةَ جريانِ الماءِ:

إنيّ رأيتُ وقوفَ الماءِ يفسدُهُ إن سالَ طابَ وإن لم يَجْرِ لم يطِبِ

تصافحُ عينايَ عملاً لكاتب روسيّ كبيرٍ من وزن (دستويفسكي) فأشعرُ أنّه والنّواسيّ الحسنُ بنُ هانئٍ ينهلانِ من موردٍ واحدٍ، وإن كان الأوّل كاتباً لا يشَقُّ لا غبارٌ والثّاني شاعراً مجلّياً مبدعاً، وهذا من أمّةٍ وذاكَ من أمّةٍ أخرى، وبينهما بونٌ زمنيّ شاسعٌ:

إن تُبتدَرْ غايةٌ يوماً لمكرُمةٍ تلقَ السّوابقَ منّا والمصلّينا

أقلّب صفحاتٍ من روايةٍ خطّتها أنامل نجيب محفوظ فأحسُّ أنّه يقيم والكاتب الكولومبيّ غابرييل غارسيا ماركيز في بناءٍ واحدٍ، يتبادلان الزّيارات، ويجلسان على مقعدٍ واحدٍ تدور بينهما كؤوسُ الإبداعِ والتّجديدِ، وهما حريصانِ على تبادلِ هذه الكؤوسِ.

شكراً لكلّ قلمٍ حملَ أطيابَ الفكْرِ، ونقلَها من حديقةِ أمّةٍ إلى حديقةِ أمّةٍ أخرى لتنعمَ بأنفاسِها الزّكيّةِ، ونتعشَ قلوبَنا وعقولَنا وقبلَ ذلك أرواحَنا بريّاها.

يا أيّتها الأقلامُ الكريمةُ اغرسي المزيدَ من الأشجار، وانشري المزيدَ من الأطيابِ فجمالُ الحدائق بتنوّعِ أشجارِها وتنفّسِ أزهارِها وطلاقةِ ألسنِ أطيارِها.



القصة القصيرة
في الأدبين العربي والتركي: النشأة والتطور

أحمد سليمان الإبراهيم

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

القصة في الأدب العربي الحديث:

هناك علاقة مباشرة بين النهضة العربية وولادة القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث. فقد كانت مصر أول دولة في الشرق الأوسط تحتك بشكلٍ مباشر مع الثقافة الغربية، وكانت وقتها تحت الاحتلال العثماني. وكان والي مصر محمد علي باشا قد بدأ حركات التجديد في مصر قبل أن تفكّر السلطة العثمانية بحركة التجديد التي أُطلق عليها مصطلح «عهد التنظيمات».

لقد أرسل محمد علي باشا الطلاب إلى الغرب من أجل تلقي العلوم وزيادة الخبرات ما فتح الطريق أمام نهضة علمية وثقافية. وبدأت حركة ترجمة من اللغة الفرنسية قبل أن تبدأ بيروقراطية القصر في إستانبول ومثقفيها بحركة الترجمة»[1]. فقد كان رفاعة الطهطاوي على رأس مجموعة طلابية تم إيفادها إلى فرنسا، وقد ترجم العديد من الكتب الفرنسية إلى اللغة العربية. من بينها رواية "مغامرات تلماك" ومن الجدير ذكره هنا أن الأدب التركي تعرّف على فن الرواية من خلال رواية تلماك للكاتب الفرنسي فرانسوا فنلون، حين قام يوسف كامل باشا بترجمتها عن الترجمة العربية للرواية التي كان رفاعة الطهطاوي قد ترجمها عن الفرنسية. وبعد ذلك قام منيف باشا، بترجمة رواية البؤساء لفيكتور هيجو إلى اللغة التركية وبعدها بدأت الرواية تنتشر في السلطنة.

كما قام حافظ إبراهيم (المتوفى 1932) بترجمة رواية فيكتور هوجو البؤساء، وقام نجيب حداد (ت 1899) بترجمة الفرسان الثلاثة لألكسندر دوما، كما قام فرح أنطون (المتوفي 1922) بترجمة رواية بول وفرجينى لبرناردان دى سان بيير إلى العربية. كما أنشأ محمد علي باشا مطبعة في بولاق وجعلها مركزًا لأعمال الترجمة والطباعة. حافظت هذه المطبعة على طابعها المتمثل في كونها مركزًا هامًا للنشر والثقافة في العالم العربي حتى يومنا هذا[2].

يشير محمود تيمور في كتابه نشوء القصة وتطورها إلى أن القصة مرّت بثلاث مراحل أو ثلاثة عهود. العهد الأول: عهد خضوع القصة لنفوذ الأدب العربي القديم. والعهد الثاني: العهد الذي حاولت فيه القصة التحرر من نفوذ الأدب العربي والقديم والاتجاه نحو الأدب الغربي. والعهد الثالث: عهدنا الحاضر، وهو عهد خضوع القصة للأد الغربي.

فالعهد الأول وقع في أواخر عصر النهضة أو عصر إحياء اللغة العربية. وهو العصر الذي بدأه العاهلان محمد علي وإسماعيل. وقد جاء هذا العصر بعد أحقاب طويلة مظلمة عانت فيها اللغة العربية ضعفاً وهواناً بالغين. وقد ظهرت المطبعة في مصر قبل محمد علي بقليل على يد البعثة الفرنسية وقت الاحتلال الفرنسي، فكان لها شأن يُذكر إبّان عصر الإحياء، فانتشرت بواسطتها أمهات الكتب القديمة التي تداولتها الأيدي وأقبلت عليها النفوس الظامئة في شغف عظيم. فكان نتيجة ذلك أن ظهر أدب جديد، أدب حي، له كثير من مظاهر الاستقلال الذاتي. ولكنه خاضعاً في الحقيقة لنفوذ الأدب العربي القديم، وأئمة هذا العصر هم البارودي والبكري والميلحي ومن شابههم. وكان أخيرهم -المويلحي- أول من فكّر في القصة المصرية الحديثة، فألّف كتاب حديث عن عيسى بن هشام.. وبالرغم من تضلّع المويلحي في بعض اللغات الأوروبية، فقد ظلّت ثقافته عربية صميمة. فلم يُعنَ المويلحي في كتابه بالقصة كما يجب أن تكون، ولم يجد لها وحدة مستقلة مترابطة الحوادث، لها عقدة يصوغ موضوعه عليها, بل اهتم بالجانب الاستعراضي، فأخذ يستعرض المناظر، وينتقد الأخلاق في فكاهة مستحبة وأسلوب جذاب. جاءت بعد ذلك المرحلة الثانية في تطور القصة الحديثة وهي المرحلى التي بدأت فيها القصة بالخروج من الدائرة التي رسمها لها الأدب العربي القديم، وكان ذلك اثر الاتصال بأوروبا، وعلى أثر ذلك بدأ الأدباء الذين أتموا دراستهم في أوروبا وتشبعوا بالأدب الغربي يحاول التحرر من سيطرة الأدب الغربي. وكانت باكورة

تلك الجهود ظهور رواية زينب للكتور هيكل وهي أول قصة مصرية توافرت فيها عناصر القصة الفنية. المرحلة الثالثة وهي طغيان موجة الغرب وتزايدها، وهنا كان لزاماً على القاص أن يدرس القصص الغربي ويتعمق في دراسته ليضمن له التفوق في فنه[3].

إذاً يمكننا القول مرّت القصة في الأدب العربي الحديث بثلاث مراحل:

1- **مرحلة الترجمة:** حيث استطاع بعض الأدباء العرب ممن تثقفوا باللغة الأجنبية ترجمة بعض القصص الغربية ونشرها في المجلات والصحف اليومية، والرائد في هذا المجال هو رفاعة رافع الطهطاوي الذي ترجم مغامرات تلماك للكاتب الفرنسي فنلون، وكان هدفه من ذلك الإصلاح التربوي والسياسي من خلال القصة.

2- **مرحلة الاقتباس والمحاكاة:** أو مرحلة التهيؤ والاستعداد. وذلك في المحاولات التي قام بها الأدباء في مصر والشام وسائر البلاد العربية منها حديث عيسى بن هشام (للمويلحي)، وليالي سطيح، والبؤساء لحافظ إبراهيم. في هذه المرحلة أباح الأدباء لأنفسهم التغيير في القصص الغربي مما شوه النصوص الأصلية. كما انصب اهتمامهم على جودة التعبير والصياغة اللغوية الذي لا يصور الفكرة بدقة ويظهر هذا في ترجمة حافظ إبراهيم للبؤساء والمنفلوطي في العبرات، ومجدولين.

3- **مرحلة الإبداع والتأليف:** تبدأ بقصة زينب لمحمد حسين هيكل التي نشرت في 1914م ثم تلتها محاولات جادة مثل دعاء الكروان لطه حسين. بداية ونهاية لنجيب محفوظ، وسارة للعقاد، الأرض للشرقاوي غادة أم القرى لرضا حوحو وبحيرة الزيتون لأبي العيد دودو، والأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران والمصير لزهور ونيسي ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم.

هناك أسماء كثيرة تتردد في التأريخ لبدايات القصة العربية الحديثة، ومن تلك الأسماء: محمد تيمور، محمود تيمور، عيسى وشحاتة عبيد، محمود طاهر لاشين، إبراهيم المازني، خليل بيدس، محمد صبحي أبو غنيمة، يحيى حقّي، علي الدوعاجي، وغيرهم[4].

ويُعدّ القاص المصري محمود تيمور (1894-1974) من أشهر أعلام القصة الأوائل، وأوضحهم غزارة في الإنتاج، ولذلك فقد كان لكتاباته تأثير واضح في مجرى القصة وتطورها. وقد تأثر بالقصة الغربية إلى جانب ثقافته العربية الرصينة إذ تتلمذ في بيت عربي عريق تشيع فيه الثقافة الكلاسيكية بتأثير من والده أحمد تيمور وأخيه الأكبر محمد تيمور وصل إنتاج تيمور إلى قرابة ثلاثين مجموعة قصصية وعدد من الروايات والمسرحيات. ويقول صبري حافظ بأن محمود تيمور: استطاع أن يحقق توازناً حساساً

بين عناصر القصة المختلفة، ويوجد شخصيات إنسانية مقنعة، وحالة قصصية ناضجة، غنية في مادتها وبنائها وصراعها[5]. من أبرز المجموعات القصصية لمحمود تيمور: زامر الحي، دنيا جديدة، الشيخ سيد العبيط.

وأول مجموعة لتيمور هي الشيخ جمعة (1925) وآخرها بنت اليوم (1971)، وبصفة عامة فقصص تيمور ذات نفس رومانسي محبّب، ولغتها أقرب للبساطة وللغة الحياة المناسبة للقصة القصيرة. ولهذا الكاتب الفضل في تكريس فن القصة القصيرة من خلال غزارة إنتاجه ونشره في الصحف والمجلات، على مدى عقود متتابعة. ويمكن القول بأن القصة العربية ظلت على مدى عقود طويلة متأثرة بحضور محمود تيمور ومدرسته القصصية، التي تركز على إبراز شخصيته، وعلى الحبكة القصصية كما طورها رائد القصة الفرنسية موباسان، وتيمور نفسه اختار اسم (موباسان المصري) توقيعاً رمزياً لمجموعته الأولى في إعلان خفي عن تأثره بهذا الكاتب المميز ذي الأثر البليغ في القصة العالمية[6].

يوسف إدريس: (1927-1991) القصة الواقعية:

جاء من عالم الطب ليصبح أحد أبرز أساتذة القصة العربية الواقعية، فقد تمكّن من إشباع القصة الواقعية التي ظهرت بوادرها عند محمود طاهر لاشين (مصر) ونجاتي صدقي (فلسطين) وعلي الدوعاجي (تونس)، وطورها حتى تحولت إلى مدرسة فنية بليغة. ولذلك يعد يوسف إدريس العلامة الكبرى في مسار القصة القصيرة الواقعية، وصاحب الأثر الفاعل في تجارب عربية كثيرة اتجهت إلى المنحى الواقعي، وأبرز الأعمال القصصية ليوسف إدريس هي: أرخص ليالي (1945)، آخر الدنيا (1961)، العسكري الأسود وقصص أخرى (1962)، لغة الآي آي (1965)، الندّاهة (1969)، بيت من لحم (1971)، العتب على النظر (1988). تعتمد قصص يوسف إدريس على مادة الواقع المصري بصورة مؤثرة، ولذلك فقصصه إحدى البوابات الأساسية لفهم الشخصية المصرية وقراءتها، فالواقع هو الكتاب الذي يقرأ منه يوسف إدريس، ويشير الكاتب نفسه إلى أنه في بداية تجربته الكتابية قضى عامين في تأمل الواقع ودراسة الشخصيات الواقعية.

٢. **زكريا تامر:** القصّة التعبيرية: كان ظهور القاص زكريا تامر (مواليد دمشق ١٩٣١) منذ بداية الستينات إيذاناً بظهور مدرسة قصصية مميزة، يطلق عليها التعبيرية أو الذاتية أو الشعرية، ومع أنها ذات منطلق واقعي لكنها تبتعد عن التناول المباشر للواقع بأساليب إيحائية وتعبيرية متعددة. أما أعمال زكريا تامر فثماني مجموعات قصصية هي: صهيل الجواد الأبيض (1960)، ربيع في الرماد (1963)، الرعد (1970)،

دمشق الحرائق (1973)، النمور في اليوم العاشر (1978)، نداء نوح (1994)، سنضحك (1998)، الحصرم (2000)[7].

ويعلّق محمد كامل الخطيب على تجربة زكريا تامر بقوله: من عناصر العالم الواقعي، يبني زكريا تامر عالماً غير واقعي، وغير معقول، عالماً يمكن اعتباره معادلاً فنياً لوجهة نظر الكاتب الفلسفية - الاجتماعية حول العالم الواقعي والمجتمع[8].

ويجمع معظم مؤرخي الأدب ودارسي القصة على أن مجموعة علي خلقي: "ربيع وخريف" الصادرة عام 1931م هي "أول مجموعة قصص ذات مستوى فني جعلت منه رائد القصة القصيرة في سورية، واستطاع مبكراً أن يعالج قضايا إنسانية متعددة في مناخها الاجتماعي، وأبعادها الفكرية ضمن صوغ قصصي متخيل، ومبتكر حرص على الواقعية والتحليل النفسي، واللغة القصصية[9].

القصة في الأدب التركي الحديث:

ظهرت القصة القصيرة، كنوع أدبي في الأدب التركي، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولأول الأمثلة التي تصادفنا تعود لكتّاب عهد التنظيمات. نعثر على بعض القصص القصيرة في كتاب أشياء صغيرة «Küçük Şeyler» (1891) للكاتب سامي باشا سيزائي (1860-1936)، وقد تألف الكتاب المذكور من مقدمة وست حكايات ونثرية وترجمة، وكذلك الأمر نعثر في كتابَي رموز الأدب «Rümuzü'l Edeb» وإجلال «İclal» للكاتب ذاته على حكايات قصيرة إلى جانب المقالات الواردة في الكتابين[10].

إذاً بعد مرحلة التنظيمات نعثر على القصة القصيرة في الأدب التركي، وقد كان يُطلق في البداية اسم قصة على كل نصٍّ سردي وذلك حسب حجمه، فإذا كان نصاً طويلاً يُطلق عليه اسم قصة طويلة وإن كان قصيراً يُطلق عليه اسم قصة قصيرة، وبعد ذلك تم الفصل بين الشكلين وبات يتم تناول القصة القصيرة بشكل مستقل عن الرواية.

أول الأسماء التي يمكن أن تخطر على الذهن فيما يخص الفن القصصي قبل تأسيس الجمهورية: أمين نهاد بيك ومحمد مدحت أفندي. فقد كانت مجموعة «سمريات نامة» لأمين مدحت بيك التي نُشرت في اثني عشر جزء بين عامي 1871 - 1875 مؤلّفة من سبع قصص تُذكّرنا برائعة الكاتب الايطالي جيوفاني بوكاشيو «الديكاميرون» من جهة وبقصص ألف ليلة وليلة من جهة أخرى، وأما من ناحية الأسلوب فقد كانت واقعة تحت تأثير الحكايات الشعبية وأدب الديوان الذي بدأ في القرن الثالث عشر وبدأ يختفي بعد عهد التنظيمات. وأما مجموعة «لطائف الروايات» لأحمد مدحت أفندي التي نُشرت عام 1870 فقد كانت مؤلفة من نصوص مختلفة لا يربط بينها أي رابط

من حيث اللغة أو الموضوع أو الأسلوب أو وحدة النص أو البنية، وكانت تضم قصصاً تتراوح بين ثلاثين إلى أربعين صفحة وروايات تتألف من مئتي صفحة. وكان لهذه الأعمال أهمية كبيرة من ناحية الجهود التي بذلتها في سبيل التعريف بالأدب الغربي.

وبالرغم من إشارتنا السابقة إلى أن أول من تناول القصة القصيرة بمعزل عن الرواية وعن أنواع السرد الأخرى هو الكاتب سامي باشا زادة سيزائي الذي قدم أجمل نماذج القصة القصيرة من خلال مجموعته «أشياء صغيرة» عام 1891 متناولاً الجوانب الهامة في حياة الفرد، يرى بعض النقاد أننا إذا ألقينا نظرة إلى القصة القصيرة في تركيا من خلال التسلسل الزماني فإننا سنجد أن الأدب التركي قد تعرف إلى القصة القصيرة بالمعنى الغربي مع نشر أعمال خالد ضياء أوشاكلي غيل التي سبقت أعمال سامي باشا زادة بأربع سنوات، فقد نشر مجموعتين هما «غزل تاريخي بين زوجين» عام 1888 و»الأوراق الأخيرة من دفتر المذكّرات» عام 1888 وفي المرحلة ذاتها نشر نابي زادة ناظم مجموعة قصصية بعنوان «كارا بيبيك» كانت أول عمل يتناول حياة الإنسان في الأناضول وفي الأرياف.

في مرحلة ما بعد عام 1888، وحين لم تكن القصة القصيرة قد اكتسبت الشعبية التي يحظى بها المسرح والشعر، وبعد الأمثلة الأولى التي تحدثنا عنها بدأت عملية كتابة القصة القصيرة وقراءتها بالانتشار، وهنا نعثر على كتّاب هامين وضعوا أعمالاً من نوع القصة القصيرة كـ حسين رحمي غوربنار (1864-1944) وخالد ضيا أوشاكلي غيل (1866-1945) وحسن جاهد يالتشن (1874-1957) ومحمد رؤوف (1875-1931) وأحمد حكمت مفتو أوغلو (1870-1927) وعمر سيف الدين (1884-1920) ورفيق خالد كاراي (1888-1965) وخالدة أديب أضيفار (1882-1964) ويعقوب قدري (1889-1920). ويمكن القول أنه من خلال القصص القصيرة التي كتبها هؤلاء الكتّاب بدأت عادة كتابة وقراءة القصص القصيرة بالانتشار في الأدب التركي[11].

بعد مرحلة التنظيمات ولد تيار أدبي يُعرف بـ «الآداب الجديدة» بشّرت به وكتبت عنه مجلة «ثروة الفنون» والآداب الجديدة أو أدب مجلة الفنون وهو حركة أدبية طوّرها الأدباء الملتفون حول مجلة ثروة الفنون متأثرين بالأدب الغربي. وقد امتد تأثير هذه الحركة منذ عام 1896 وحتى عام 1901 حيث تم إغلاقها إثر قيامها بنشر مقالة بعنوان «الأدب والقانون» ترجمها عن الفرنسية حسين جاهد يالتشن في 16 تشرين الأول عام 1901، هذا وقد أثرت الأحداث الاجتماعية والسياسية التي شهدها عهد السلطان عبد الحميد وكذلك أجواء القمع التي سادت في ذاك العهد على مفهوم الأدب لدى جماعة ثروة الفنون وقد اقتصرت هذه المجلة على المثقفين الذين تبنوا

مفهوم «الفن من أجل الفن» في الأدب من حيث الهدف وتبنّوا الكتابة الغربية من حيث الأسلوب والروح حيث تمّت ترجمة الأدب الفرنسي إلى اللغة التركية فتأثّر الكتاب الأتراك به.

ويمكن القول أن التيار الأدبي الذي تبنّته مجلة ثروة الفنون قد وضع حجر الأساس للأدب التركي الحديث ومن أعلام مجلة ثروة الفنون في مجال القصة نذكر: خالد ضيا أوشاكلي غيل ومحمد رؤوف وحسين جاهد يالتشين، وقد تناول أدباء هذا التيار الأدبي الجديد الأحاسيس والعواطف الشخصية وحقّق الفن القصصي التركي في هذه المرحلة تطوراً ملحوظاً من خلال اعتماده على تقنيات القص الجديدة، وبات القص في هذه المرحلة، قياساً بالمرحلة التي سبقته، أكثر واقعية وأكثر تأثّراً واهتماماً بالمجتمع والفرد وأكثر حساسية تجاه الحياة اليومية المعاشة. ويمكن اعتبار خالد ضياء أوشاكلي غيل من أكبر قاصي هذه المرحلة حيث أكسب الأدب التركي النموذج الأول الناجح للقصة القصيرة من خلال المجموعة التي كتبها متأثّراً بالكاتب الفرنسي دي موباسان، حيث تناول حياة الفقراء الذين يعيشون في المدن ونجح في تصوير وتحليل الشخصيات والموضوعات التي اختارها وبذلك أثّر على تطور فن القصة في تركيا[12].

وهناك كاتب آخر من جماعة مجلة ثروة الفنون هو محمد رؤوف تناول في قصصه العواطف الشخصية والعشق والرغبات والعذابات وحالات اليأس والإحباط. وأيضاً من الأسماء الهامة التي تلفت الانتباه في هذه المرحلة هو حسين جاهد يالتشين الذي اختلف عن بقية كتّاب القصة في هذه المرحلة من حيث اختياره لكادر الشخصيات في القصة حيث اختار شخصياتِ قصصه من بين الطبقة المثقّفة ومن بين الأقليات الموجودة في تركيا، ومن ناحية اللغة والأسلوب اختار يالتشين لغة واضحة، سهلة وشفّافة بالإضافة إلى امتلاكه قدرة سردية عالية، وهنا لا بد أن نذكر في هذه المرحلة قاصّين كان لهما باع طويل في مجال القصة القصيرة وهما: أحمد حكمت مفتو أوغلو وصافتي ضياء.

كما وُجِد في مرحلة ثروة الفنون قاصون قدّموا الكثير من القصص ولكنهم بقوا خارج مدرسة ثروة الفنون نذكر منهم: حسين رحمي غوربنار وأحمد راسم ومحمد جلال ومحمد وجيه وغيرهم..

ومع الإعلان عن عهد الدستور الثاني ـ وهو العهد الذي بدأ مع إعلان الدستور من جديد في 24 تموز 1908 بعد أن تم تعليقه 29 عاماً واستمر حتى تصفية الدولة العثمانية عام 1922 وقد عَرفت هذه المرحلة التي استمرّت أربعة عشر عاماً مصطلحات عديدة مثل: الديمقراطية البرلمانية والانتخابات والأحزاب السياسية والانقلابات العسكرية وشهدت حربين كبيرتين هما حرب البلقان والحرب العالمية الأولى كما شهدت انهيار

الإمبراطورية العثمانية التي دامت ستمائة عام ـ نقول مع الإعلان عن عهد الدستور الثاني وُلد تيار أدبي جديد أُطلق عليه اسم «الأدب القومي» الذي بدأ عام 1908 واستمر حتى عام 1923 اعتمد على مبدأ إنقاذ الكتابة والإبداع والأعمال الأدبية من تأثير الآداب الأجنبية والعودة إلى القيم القومية ومخاطبة الشعب باللغة التي يفهمها وقد تحول هذا التيار إلى تجمّع شارك فيه الأدباء الذين آمنوا بهذا المبدأ. ولقد كان هذا التيار، الذي فتح الطريق أمام فكرة العودة إلى الأصول والجذور في الأدب، انعكاساً للنزعة القومية التي انتشرت بعد الإعلان عن عهد الدستور الثاني، فالأحداث التي جرت مثل حرب البلقان والحرب العالمية الأولى وانهيار الدولة العثمانية التي أثّرت على كافة شرائح المجتمع كان لا بد لها من التأثير على الأدب والأدباء، وقد تبنّت هذه الحركة مجلة «الأقلام الشابة» التي أسسها القاص عمر سيف الدين 1884-1920 وعلي جالنيت وضيا غوك آلب في سيلانيك ودعت ضمن ملف «اللغة الجديدة» إلى شفافية اللغة وتخليصها من التأثيرات الأجنبية والعودة إلى جوهر اللغة التركية، ويمكن اختصار هذه الحركة التي دعت عام 1911 إلى استخدام لغة الحياة اليومية في الكتابة، بالمقالة التي نشرها عمر سيف الدين تحت عنوان «الأدب القومي ينبع من اللغة القومية» وقد مهّدت الطريق ووضعت الأساس للأدب التركي في القرن العشرين، وقد أخذت هذه الحركة على عاتقها مهمة الكتابة من أجل تأسيس أدب قومي.

يكتب عمر سيف الدين قصصاً ناجحة جداً من هذه الزاوية متبنّياً تقنية القص عند موباسان آخذاً من المشكلات الاجتماعية والمشاعر القومية موضوعاً لقصصه. ويأتي عمر سيف الدين في مقدمة الكتّاب الذين أنتجهم تيار الأدب القومي و«النزعة التركية» وقد شكّل نقطة انعطاف في شكل القصة القصيرة التركية من خلال دفاعه عن استخدام اللغة الشعبية النقية، وبالطبع كانت نزعته التركية متداخلة مع النزعتين «العثمانية» و«الإسلامية»، واستطاع خلال عمره القصير كتابة 140 قصة قصيرة[13]. فلقد شهدت الدولة في الفترة التي كتب فيها عمر سيف الدين العديد من الأزمات الاجتماعية والسياسية، وفي مواجهة هذه الأحداث عمل على إحياء يقظة قومية من خلال تعزيز الشعور القومي ونقد المجتمع بطريقة ساخرة كما تطرّق إلى الجوانب المختلفة لحياة الشعب التركي متناولاً القضايا الدينية والتاريخية والسياسية والقومية وكذلك تناول الجهل والفساد والظلم الذي يعاني منه المجتمع، وقد ساعدته اللغة السهلة والشفّافة والانسيابية لأن يكون قاصّاً مقروءاً على نطاق واسع كما أهّلته لأن يكون نقطة انعطاف في مسيرة القص التركي.

لا يمكن أن نغفل أسماءَ كتّابٍ عديدين اشتهروا كروائيين ولكنهم لم يهملوا الكتابة

القصصية وساهموا بذلك في إيصال فن القصة إلى عهد تأسيس الجمهورية وفي انفتاح هذا الفن باتجاه الأناضول، نذكر من بين هؤلاء الكتّاب: خالدة أديب ويعقوب قدري ورفيق خالد كاراي، فقد كتبت خالدة أديب ويعقوب قدري قصصاً تناولت النضال القومي والوقائع التاريخية والأوضاع الدراماتيكية التي كانت تعيشها الدولة كما تناولا الوضع المعيشي لإنسان الأناضول، كما لا يمكننا الإدّعاء بأن عمر سيف الدين هو القاص الوحيد الذي اعتمد أسلوب موباسان في الكتابة القصصية، فلقد ارتبط معظم القاصّين في تلك المرحلة بهذا الأسلوب، إذ يمكن رؤية أسلوب موباسان في أعمال خالدة أديب ويعقوب قدري وغيرهما حتى يمكننا القول إن أسلوب موباسان في تناول حياة سكان قرى نورماندي وحياة الأرياف هناك قد تم تطبيقها على جغرافيا الأناضول وعلى إنسان الأناضول، كما يمكن اعتبار الكاتب رفيق خالد كاراي بين الأسماء الهامة في هذه المرحلة سواء من ناحية تقنية القص أو من ناحية الموضوعات التي طرحها.

القصة القصيرة في الأدب العربي بعد الاستقلال:

وكان لعقد الخمسينيات بما كان يضطرم فيه من حراك على غير مستوى: سياسي واجتماعي وتعليمي وثقافي وأدبي دور في تطوّر الفنّ القصصي "فقد انفتحت أبواب الأدب العربي في سورية لمختلف أنواع المؤثرات، ونتيجةً لحركة التمدن، ونمو التعليم، وازدهار الصحافة، والتطور السياسي وبروز الطبقة الوسطى وعوامل اجتماعية أخرى"[14]. وشهدت تلك المرحلة ظهور عدة تيارات أدبية إلى جانب التيار الاتباعي، كالاتباعية الجديدة، والواقعية بامتداداتها، والوجودية بعلامتيها السارترية والقومية، ولجأ بعض الكتّاب إلى التاريخ العربي الإسلامي يستوحي منه موضوعاته من المعارك والفتوحات ظناً منه أن النضال القومي إنّما يجب أن يتم تحت عباءة الوعي الديني أو القوميّ، وكانت الواقعية الاشتراكية التيار الأبرز حضوراً في تلك المرحلة بوصفها "جوهر الحياة كما يمارسها بشر أحياء يناضلون في سبيل التغيير نحو الأفضل والأجمل"[15].

وبالإضافة إلى ذلك نشأت تجمعات أدبية يملأ أعضاؤها الأمل في توظيف الأدب في خدمة الإنسان والمجتمع، وكان من أولى تلك التجمعات "رابطة الكتاب السوريين"، "التي أعلنت عن نفسها في تشرين الثاني عام1951، وعدلت اسمها بعد ذلك تعبيراً عن امتداد تأثيرها إلى الأقطار العربية المجاورة، فأصبحت عام1954م "رابطة الكتاب العرب"، التي أوضح كتّابها في بيانهم الأول أنهم تقدميون، واشتراكيون، وملتزمون بقضايا الشعب الكبرى، ومساندون لنضال الكادحين[16].

ثم جاء جيل الخمسينيات كما اصطلح على تسميته. ومن أبرز كتاب هذا الجيل: يوسف الشاروني، يوسف إدريس، أبو المعاطي أبو النجا، عبد الرحمن الخميسي، محمد صدقي...

وكان للحركة التحريرية التي شبت في العالم العربي إبان النصف الثاني من القرن العشرين دورًا هامًا في تبني هذا الجيل للكثير من الشعارات والتوجهات السياسية، ولم ينجح منهم إلا القليل الذين ظلوا مخلصين للقصة كفن يعبر عن ذواتهم وعن مجتمعاتهم.

تعد حقبة الستينيات من أكثر الفترات غليانا على مستوى المحيطين العربي والعالمي، فقد كانت هناك حرب باردة بين قطبي العالم وقتها: أمريكا الاتحاد السوفيتي. وكان للعالم العربي وضعيته الخاصة؛ فهو يموج بالكثير من حركات التحرر والتغيير، ومحاولة إيجاد شكل ديمقراطي للحياة السياسية، وبهذا كان جيل الستينيات كالقذيفة التي انفجرت. وبرز في هذا الجيل أسماء عديدة كان لها تواجدها ودورها الهام على الخريطة الإبداعية العربية، فلقد قفز هذا الجيل بكتابة القصة قفزات واسعة، وأصبحت أقلامه مرايا مخلصة لمجتمعها تعري عيوبه، ومن أبرز هذه الأسماء: محمد حافظ رجب، يحيى الطاهر عبد الله، إدوار الخراط، سليمان فياض، محمد البساطي، جمال الغيطاني، يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، عبد الحكيم قاسم، مجيد طوبيا، محمد إبراهيم مبروك، بهاء السيد، عز الدين نجيب، محمد جاد الرب، محمد عباس، الدسوقي فهمي، خيري شلبي، محمد مستجاب، محمد جبريل، في مصر، وعثمان سعدي وعبد الله ركيبي، وفاضل المسعودي ومحمد الصالح الصديق. في الجزائر، وأما في سوريا وهذه المرحلة أبرز الحلقات في تاريخ القصة السورية من حيث تقديمها وترسيخها لعدد من الأسماء التي لا تزال تعدّ من أميز الكتاب، مثل: زكريا تامر، وليد إخلاصي، حيدر حيدر، محمد حيدر...

تأثرت القصة السورية بانكسار الحلم القومي إثر انهيار الوحدة المصرية السورية وكذلك الصفعة الكبرى في حرب 67، وقد تجلت آثار هذه الصدمة في نفوس الناس وفي مختلف منتوجاتهم من أدب وفن وفكر. تميزت القصة القصيرة في تلك الفترة بالمقدرة الواضحة في المزج بين القضايا الاجتماعية والقضايا الوطنية والقومية التي أدرك عديدون أنها لا تنفصل عن بعضها، وربما تكتسب جميعها المزيد من المصداقية في ظل تقاطعها.

القصّة التركية بعد تأسيس الجمهورية:

في المرحلة التي أعقبت تأسيس الجمهورية تبرعمت في كثيرٍ من مناحي الحياة أفكار جديدة وآمال جديدة وكان لا بد للقصة من مواكبة التطورات التي طرأت على المجتمع وعكس هذه التطورات على مضامينها.

يدخل الأدب بعد تأسيس الجمهورية في مرحلة جديدة وتتطور القصة القصيرة كبقية الأنواع الأدبية الأخرى، وقد مهدت الترجمة من جهة والانفتاح على الغرب من جهة أخرى الطريق لمرحلة من البحث والتجريب في الأدب وأصبح التوجه نحو المشكلات الاجتماعية من أكثر المواضيع التي تهم الكتاب والأدباء.

يمكننا تناول الكتاب الغربيين الذين اهتموا بالقصة القصيرة ضمن مجموعتين: الأولى كتبت القصة التي تضع الحدث في المقام الأول وتعتمد على صياغة الحبكة وأما المجموعة الثانية فقد خرجت عن المألوف في قصصها ولم تحافظ على وحدة البداية والنهاية وبينما كانت المجموعة الأولى تحافظ على وحدة الحدث عملت المجموعة الثانية على التحليل الروحي للشخصية. يُعتبر موباسان من أبرز ممثلي المجموعة الأولى، ففي القصص التي يُطلق عليها «أسلوب موباسان» يتم الاستفادة من قوة الحدث وتعتمد على أبطال يمتلكون حياةً استثنائية ويعيشون المغامرات، فالبطل يتمتّع بالمواصفات ذاتها ويسعى طيلة القصة نحو الهدف ذاته.

يُعد أنطون تشيخوف من أبرز المعبّرين عن المجموعة الثانية، فلقد استطاع «أسلوب تشيخوف» تحطيم الأعراف الأدبية وغير الأدبية، وذلك بخروجه على القواعد، مثل البداية والنهاية والحبكة القصصية. كذلك تمتّع أدبه بالبساطة والاختصار والغموض في آن واحد، التي كانت من أهم سمات جماليات أسلوب تشيخوف. وتميّز إنتاجه القصصي بالشمول وروح الفكاهة المشوبة بالحزن؛ شخوصه حيّة تُرزق تقابلها أينما ذهبت؛ تشعر بأنفاسها حارّة على وجهك وأنت تسير في الشوارع؛ وربما تقابل أحدها لو نظرت في المرآة، فلقد أعطى تشيخوف جُلَّ اهتمامه للثراء الداخلي الذي يمتلكه الفرد ولصراعاته الداخلية ولبنيته السيكولوجية العميقة.

يمكننا العثور على نماذج من كلا الأسلوبين في الأدب التركي في مرحلة تأسيس الجمهورية، فقد كان أسلوب موباسان استمراراً للماضي لأن الذين كتبوا بهذا الأسلوب سابقاً أعدّوا أرضية صلبة للجيل الذي أتى بعدهم من حيث «شفافية اللغة وسهولتها» ومن حيث «التوجّه نحو مشكلات المجتمع» ولهذا السبب نستطيع القول إن كتّاب القصة في مرحلة الأدب القومي لعبوا دوراً هاماً في تطور القصة القصيرة التركية.

هذا وقد تواصل مفهوم «الواقعية» الذي ارتبط بمرحلة الأدب القومي، بعد مرحلة تأسيس الجمهورية بقوة أكبر. وبمساهمة الكتّاب الجدد تم تناول موضوعات مختلفة في القصة وهذا ما سرّع عملية دخول التيّارات الأدبية المختلفة إلى الأدب التركي، وقام بعض كتّاب القصة الواقعيون بتناول المشكلات الاجتماعية بطريقة إيديولوجية وقيّموها من وجهة نظر «الواقعية الاشتراكية» ومن أهم ممثلي هذا التيار نذكر: صدري أرتم (1900-1943) الذي يُعتبر بحق أول كتاب القصة الواقعية الاشتراكية[17]، وصباح الدين علي (1907-1948) الذي اقترب من مشكلات الناس الاجتماعية ومن همومهم بنظرة نقدية ومن خلال هذا المفهوم راقب صراع إنسان الأناضول مع الحياة، هذا الصراع المفعم بالصعوبات وسبكها بقالب قصصي جديد وبذلك يكون صباح الدين علي قد وضع أساساً متيناً، من خلال مفهومه القصصي هذا، لكتّاب القصة الواقعية الاشتراكية الذين جاؤوا بعده.

ولكن أصحاب هذا التيار تطرّقوا في إبراز سلبيات المجتمع دون تقديم أجوبة على مطالب الإنسان الذي يرغب بالعيش في عالم أكثر جمالاً وسعادة وكان لا بد من الوقوف عند الحياة الداخلية للفرد وعند اغترابه وأزماته وعلاقاته بالمجتمع، وبينما كان كتّاب القصة الجديدة يواصلون تطوير مفهوم الواقعية الاشتراكية راح بعض الكتّاب يبحثون عن أساليب جديدة لكتابة القصة. ومع استمرار هذا التيار بين عامي 1923 - 1950 تم تناول الحالات الفردية والحياة الداخلية لأبطال القصص وشعر كتّاب الواقعية التصويرية بالحاجة لتوجيه الأنظار إلى أبعاد جديدة فعملوا على تحليل المشاعر والعواطف الفردية بغية فهم حياة الجماعة من خلال انعكاسها على حياة الفرد، وبذلك أكسبت الأعمال التي تحدّثت عن الفرد الذي يعيش بين الزحام القصة التركية مفهوماً جديداً وظهر كتّابٌ قصة تناولوا في قصصهم الحياة الداخلية للفرد الذي يعيش ضمن الجماعة.

عندما اتّجه كتّاب القصة نحو المجتمع بنظرة واقعية وجدوا في المجتمع أدواتٍ كثيرةٍ وتراكماً ثريّاً، فراح كلُّ كاتب يتناول الأحداث الموجودة في حياة الجماعة بأسلوبٍ مختلف؛ فبعض كتّاب القصة مثل عثمان جمال كايغلي وف. جلال الدين اقتربوا من مشكلات المجتمع بأسلوب ساخر فاختاروا مواضيعهم من بين الزحام الذي تشهده المدن الكبرى، وأما البعض الآخر من الكتّاب فقد توجّهوا في قصصهم إلى الأرياف وتحدّثوا عن حياة الريف بأسلوب دراماتيكي، من هؤلاء الكتّاب نذكر: محمود مقال ومختار كوروكجو.

احتلّ أسلوب تشيخوف مكاناً له في القصة التركية بعد عهد الجمهورية مع استمرار أسلوب موباسان ومن بين المبشّرين بأسلوب تشيخوف يمكن ذكر ممدوح شوكت

أسندال (1883-1952)، الذي ساهم مساهمة هامة في تطور القصة التركية المعاصرة، راقب الأحداث اليومية التي تمرُّ في حياة الناس العاديين وسبكها بلغة بسيطة وسهلة فخلق بذلك مفهوماً قصصياً جديداً.

تناول أسلوب تشيخوف المعتمد على التحليل النفسي للفرد وضع هذا الفرد داخل الجماعة، ويمكننا العثور على هذا الأسلوب القصصي أيضاً عند القاص سعيد فايق أباصي يانك، الذي لم يُعطِ مكاناً للعناصر التي تُشكِّل الحبكة في القصة بل للأحداث اليومية التي يعيشها الفرد ولحياته السيكولوجية.

لقد أهملت المدرسة الواقعية والواقعية الاشتراكية في القصة الفرد ولم تتحدث عن المشكلات الداخلية لهذا «الإنسان الصغير والبسيط» المنسي داخل زحام المدن الكبرى، وقد كان سعيد فايق (1906-1954) أول القاصين الذين لفتوا الانتباه، بمفهوم جديد، إلى وجود الإنسان البسيط الذي يتطلَّعُ إلى حياةٍ أكثر سعادة وبذلك يتحوّل الكاتب فايق «المصوّر والمراقب» إلى الإنسان الفرد الذي يبني أحلاماً للعيش في «عالمٍ أكثر جمالاً» وبذلك يمكن اعتبار سعيد فايق واحداً من روّاد القصة التركية المعاصرة إلى جانب كاتب آخر هو صباح الدين علي (1907-1948) اللّذين تأثر بهما كتاب القصة القصيرة الذين أتوا فيما بعد[18].

يصل مفهوم سعيد فايق هذا إلينا نتيجة سلسلة من البحث التي عاشها فن القص التركي وقد تبنّى جزءٌ من القاصين، الذين كانوا ينتمون سابقاً إلى الواقعية الاشتراكية، هذا الأسلوب الجديد، وقد أشار القاص أوكتاي أقبال، بعد سنوات وهو يتحدّث عن مسيرته القصصية، إلى هذا التغيّر الذي عاشه الأدب التركي، فقد أصبح كتّاب القصة القصيرة يبحثون عن الواقع في العالم الداخلي للإنسان بدلاً من تناول الحدث الذي له بداية ونهاية.

ولابد هنا من لفت الانتباه إلى أن سعيد فايق اتَّجه في مراحله الأخيرة إلى السوريالية في قصصه وبذلك لفت الانتباه بأسلوب مجرّد إلى مشاعر الفرد وحياته الداخلية المقموعة. كما شهدت هذه المرحلة ولادةَ أعمالِ كبار كتّاب القصة التركية الحديثة من أمثال: محمد سيدا وكمال طاهر وأورهان هنجرلي أوغلو وأوكتاي أقبال وكمال بيك باشار وصباح الدين قدرات أكسال وخلدون تانر ونجاتي جمعالي.

إذن نستطيع القول إن فن القصة القصيرة بعد تأسيس الجمهورية قد تطوّر خلال ثلاثين عاماً بسرعة كبيرة سواء من حيث الطرح أو المضمون وتم تجريب أشكال سرد مختلفة.

طغت مشكلات الريف على الأدب التركي في سنوات الانتقال إلى الحياة السياسية المعتمدة على تعدّد الأحزاب، وتأثّرت القصة القصيرة أيضاً بذلك وقد ساهم في تطور هذه الظاهرة، أي تناول حياة الريف، رغبة الكتّاب الذين تخرجوا من معاهد القرى أو الكتّاب الذين أمضوا طفولتهم وأول سنوات شبابهم بالقرب من أبناء الريف الأناضولي، في

عكس واقع الريف على مضامين قصصهم، حيث تناول العديد من كتّاب القصة الأتراك في قصصهم واقع وحياة الإنسان الأناضولي وطرحوا مشاهداتهم بطريقة يمكن وصفها بالواقعية الاشتراكية ومن هؤلاء الكتّاب نذكر: يشار كمال وفقير بايكورت ومحمد باشاران وطالب آب آيدن وبكر يلدز وعثمان شاهين والعديد من الكتّاب الآخرين.

ومن الجدير ذكره أن سنوات الانتقال إلى مرحلة التعددية الحزبية في الحياة السياسية التركية قد شهدت حركة تصنيع كبيرة تطوّرت بشكل متسارع وراح عدد المعامل يزداد بشكل كبير في المدن الكبرى، ومع ازدياد المعامل ازداد عدد الناس الذين يؤمِّنون قوت يومهم من العمل فيها وبذلك ولدت في المجتمع كتلةٌ بشريةٌ كبيرةٌ يمكن اعتبارها مختلفة عن القرويين والموظفين والتجار الصغار، ويمكن اعتبار الكاتب أورهان كمال (1914-1970) من الكتّاب الأتراك الذين تناولوا في قصصهم حياة هذه الكتلة البشرية، أي العمال الذين يعملون في هذه المعامل، حيث تحدّث في قصصه عن تفاصيل الحياة اليومية للناس البؤساء الذين هاجروا من قراهم إلى المدن بقصد العمل والذين يخوضون حرباً لا هوادة فيها لكي يتمسّكوا بشبر من الأرض ومن الحياة على أطراف المدن، ومن خلال ذلك أسَّس أسلوباً أُطلق عليه «أسلوب أورهان كمال» انعكس على أعمال الأجيال التي جاءت بعده.

خاتمة:

رأينا من خلال هذه الدراسة الموجزة لنشوء القصة القصيرة في الأدبين العربي والتركي مدى التشابه في النشوء وفي التطور والسبب يعود برأيي للتشابه الكبير بين الشعبين من حيث الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عاشهاها، فبعد عهود طويلة من الجمود الذي فرضته السلطنة العثمانية على شعوب المنطقة وبعد أن وقعت في العجز تجاه الأمم الأوروبية التي بدأت نهضتها بالاعتماد على العلم وبعد عصر التنوير بدأ محمد علي باشا في مصر أولاً وبعد ذلك تبعتها السلطنة العثمانية بإرسال الطلبة إلى الغرب ما عجّل في البدء بحركة الترجمة. كما رأينا أن كلا الأدبين قد مرّا بالأطوار ذاتها، الترجمة ومن ثمّ الاقتباس وبعد ذلك البدء بكتابة القصة القصيرة بمعناها الحديث.

هوامش

(1) - مقال «القصة الموجزة جداً لتاريخ القصة القصيرة في الأدب العربي»، كمال كهرمان، موقع «Dünya Bizim” الإلكتروني باللغة التركية.

(2) - المصدر السابق.

(3) - نشوء القصة وتطورها، المحاضرة التي ألقاها محمود تيمور في قاعة يورت بالجامعة الأمريكية يوم 20 آذار 1936، المطبعة السلفية

(4) - الرواية والقصة القصيرة عند العرب – محمد عبيد الله. https://www.philadelphia.edu.jo/academics/m_obaid/uploads/Arabic%20novel.pdf

(5) - صبري حافظ، القصة القصيرة في تاريخ كمبردج للأدب العربي، الترجمة العربية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2002. الصفحة 404-405.

(6) - الرواية والقصة القصيرة عند العرب – محمد عبيد الله.

(7) - الرواية والقصة القصيرة عند العرب – محمد عبيد الله.

(8) - محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة. دار الفارابي، بيروت، 1979، الصفحة: 90.

(9) - عبدالله أبو هيف، "القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة". ط1. اتحاد الكتاب العرب، دمشق2004. ص23. وردت في مقال للدكتور غسان عبد المجيد بعنوان «نشأة القصة القصيرة في سوريا وتحولاتها» المنشور في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية العدد 49 الصفحة39.

(10) - د. ديليك يالتشن تشيليك: «القصة القصيرة في الأدب التركي».

(11) - د. ديليك يالتشن تشيليك: «القصة القصيرة في الأدب التركي».

(12) - سميح غوموش: «موجز تاريخ القص في الأدب التركي.

(13) - سميح غوموش: «موجز تاريخ القص في الأدب التركي.

(14) - حسام الخطيب، "سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية". ط5. مطابع الإدارة السياسية، دمشق 1991. ص40. وردت في مقال للدكتور غسان عبد المجيد بعنوان «نشأة القصة القصيرة في سوريا وتحولاتها» المنشور في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية العدد 49 الصفحة 39 .

(15) - الخطيب، محمد كامل. "السهم والدائرة". ط1. دار الفارابي، بيروت1979. ص31. وردت في مقال للدكتور غسان عبد المجيد بعنوان «نشأة القصة القصيرة في سوريا وتحولاتها» المنشور في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية العدد 49 الصفحة 39.

(16) - الخطيب، حسام. "القصة القصيرة في سورية-تضاريس وانعطافات-". ط1. وزارة الثقافة، دمشق1982. ص67. وردت في مقال للدكتور غسان عبد المجيد بعنوان «نشأة القصة القصيرة في سوريا وتحولاتها» المنشور في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية العدد 49 الصفحة 39.

(17) - سميح غوموش: «موجز تاريخ القص في الأدب التركي.

(18) - سميح غوموش: «موجز تاريخ القص في الأدب التركي.



علامات فارقة بين «غفران» المعري و«ملهاة» دانتي

د. أحمد علي محمد

ناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

1. بدأ دانتي بتأليف ملهاته عام 1308م، وظلّ يجودها إلى أن مات في عام 1321م، حتى استنفدتْ طاقته لكثرة ما انطوت عليه من متون ثقافية وفلسفية وتاريخية وعقائدية، لتخرجَ على النحو الذي انتهت إليه، وكان من نتيجة ذلك أن علا لها أثرٌ في الذاكرة الغربية، دفع نفراً من الدارسين إلى القول : بأنّها أعظمُ ما حازهُ الإيطاليون من روائع الأدب، وربّما قيلَ أكثرَ من هذا حين عُدّت ملهاة دانتي أعظم نتاج في آداب العالم، وهذا الكتاب الذي تخطى في شهرته حدود لغته، كما تخطى فواصل الأزمنة، عملٌ ضارب في الخيال، وغارقٌ في المجاز، وطاعنٌ في الكهنوت، ومعبرٌ عن خلاصة الفلسفة الفلورنسية في القرون الوسطى، ويرى بعض الباحثين أنّ الملهاة مع كلّ ما ذُكر عن قيمتها، إلا أنّها غير أصيلة في بابها، بل هي عملٌ مُستنسخ من رسالة الغفران للمعري، وبالمقابل نفى آخرون أن يكون قد وقع حافرٌ على حافرٍ بين العملين لأسباب عدة، لتخلص للملهاة صورة من التفرد والسبق في كلّ مجال .

2. حقاً كان دانتي متفرداً في ملهاته حين صوّر في جزء منها المتمردين في الجحيم، أولئك الذين خرجوا على السلطة الحزبية والكهنوتية، فأظهرهم في السعير عراةً يلسعهم النّحل، ويسيل الدّم من عيونهم، وتحت أقدامهم تتلوى الأفاعي والديدان، هذا المنظر الرهيب يسترعي نظر فرانشيسكا التي ترقب ذلك المشهد، فتسمع آهات بونيفاس واستغاثات لوسيفر، وكذا حين وصف مركز الأرض، فهيأ القارئ ليعرض أمامه المطهر، وباستكماله مشهدَ الجحيمِ الذي استفرغ فيه أربعةً وثلاثين نشيداً تاركاً للمطهر ثلاثة وثلاثين نشيداً وللفردوس ثلاثة وثلاثين، فيكون قد أتمَّ مائة نشيد في ملهاته، التي نظمها في أربعةَ عشر ألفاً ومائتين وثلاثة وثلاثين بيتاً، وأما زمن الأحداث التي أجراها في ملحمته فلا تجوزُ أسبوعاً واحداً، والزّمن هنا يشخص فارقاً جوهرياً بين هذه الملهاة وغفران المعري، بمعنى أنّه لم يقع في وهم المعري تقسيم الأحداث على الزّمن كما فعل دانتي، لكنه تنبه على مسألة أعظم غفل عنها دانتي غفلة تامة، وهي الانتقال في الأزمنة، فالمعري يهيئ لابن القارح دابةً من دواب الجنة يقطع فيها الزّمن السردي المتخيل، مدركاً أنّ الزّمن الفيزيائي على الأرض يختلف عن الزّمن الغيبي في العالم الآخر، أي إنّ قانون الزّمن الأرضي مختلف، فاحتاج أن يتخيل آلة للسفر في الزّمان ؛ لأن الانتقال في الزمن في الواقع العياني، من وجهة نظر العلم هو عين المحال، فالمعري إذن سافر في الزّمان في رسالته، فصوّر لنا الجحيم والجنان، وهما مشغولان بمن حلّ فيهما، أي صوّر ما بعد القيامة والبعث، أو بحسب تعبيره يوم الحشر، واسترسل في وصف المآل الذي يؤول إليه الخلق في الآخرة، وهذا ما فعله دانتي حين ذكر المعذبين في الجحيم والصالحين في الفردوس، ولكن بدون ذكر الآلة التي قطع فيها الزّمان المتخيل كما فعل المعري.

3. يقضي دانتي يومين في الجحيم وأربعة أيام في المطهر ويوماً واحداً في الفردوس، ففي الفردوس لا يوجد زمن ولا يوجد ليل ولا نهار، أما في الجحيم فهنالك المعذبون الأشقياء وهم يصطلون باللهيب، ولكنّهم يزحفون باتجاه المطهر، وعلى جبين كلّ شقي منهم كُتبت كلمةُ آثمٍ سبع مرات، والملائكة المجنحة تحوم فوقهم، وكلّما علت الجباه إلى مجال أجنحتها محت بعضاً من الحروف الآثمة لتطهرهم تباعاً تمهيداً لنقلهم أخيراً إلى المطهر، وأمّا الأنقياء البررة ففي الفردوس يلبثون، ومنهم تتشكل وردة العرش، ويطوفون في أمكنة شاسعة، ويتجولون بين الكواكب والأفلاك. في ذلك الوقت يُرى في الجحيم أصحاب اللّذة بعد أن سُلّطت عليهم ألسنة اللّهب ولها زفير يجرفهم كما يجرف السيل أوراق الشجر المتساقطة في

فصل الخريف، في خضم العذاب الأبدي، يلتفت دانتي ليجد ظلين متآلفينِ على الرّغم من الرياح العاصفة، إنّهما ظلا فرانشيسكا وحبيبها باولو، وكان ائتلف في قلبيهما حب آثم حين كانا في الحياة الدنيا ؛ فعشقت باولو شقيق زوجها، فعوقبا بالقتل في الدنيا، وفي الجحيم ظلت فرانشيسكا تبثّ الوجد لحبيبها، وهو يستمع إليها بحُرقة ومن دون كلام، وهنا يُظهر دانتي تعاطفاً شديداً مع هذين الحبيبين، فيسقط من شدة تأثره مغشياً عليه على الأرض، في حين يستمر الإعصار العنيف بجرف العاشقين ليواصلوا دورانهم في السعير إلى الأبد[1].

4. الملهاة الإلهية فيها ومضات من آراء دانتي، وصورة من صور حياته السياسية، ففي الجحيم يزجّ خصومه السياسيين في الدرك الأسفل، هؤلاء الذين كان لهم دورٌ في نفيه من مدينته فلورنسا، ورسالة الغفران تحمل في بواطنها مثل هذا، لكنّه موقف نقدي عُرف به المعري إزاء شعر الرّجز والرّجاز، فالراجز عنده لا يبلغ رتبة الشاعر، لذا لم يحظ الرجاز بما حظي به شعراء الجاهلية من دور وقصور منيفة في الجنة، بل جعل لهم بيوتاً واطئة كالجحور، فلمّا أبصرها ابن القارح قال: لمن هذه الدور؟ فقيل بيوت الرجاز، فقال على لسان المعري: «قصرتم في الدنيا فقصر بكم في الآخرة»[2]، أي إنّ رسالته فيها صفوة ما كان يراه في الشّعر والشّعراء، فجعل للرجاز بيوتاً واطئة وأسكن الشعراء قصوراً منيفة، وكذا دانتي وضع خصومه في الدرك الأسفل من الجحيم انتقاماً منهم[3].

5. الملهاة الإلهية لدانتي في جوهرها محاولة لطلب الصفح والغفران، وهي تصريح عن تدينه، وتعبير واضح عن التكفير عن الخطيئة والوصول إلى الاعتقاد السليم، والعودة إلى الفطرة التي تدفع المرء تلقائياً للتساؤل عن المآل والمصير، من أجل ذلك قام في هذه القصيدة الطويلة باستطلاع العالم الغيبي، فكانت الجنة والنار والمطهر مسرحاً لمتخيله السردي، ومن الغريب أنّ بعض دارسي رسالة الغفران لم يروا فيها أكثر من المؤشرات الدالة على اطلاع المعري على اللّغة والنّحو والقراءات والعروض والتفسير والتاريخ[4]، وأكثر من هذا أنّ نفراً من الدارسين يزعم أنّ رسالة الغفران لم تكن معروفة لولا الملهاة الإلهية، مع أنّ رسالة المعري قد ظهرت إلى الوجود عام تسعمائة وثلاثة وسبعين للميلاد، وثمة إجماع من لدن الدارسين أن دانتي أخذ عن المعري على الأقل فكرة ملحمته ومضمونها، ويزعم كيلطو أنّ رسالة الغفران لم تكن مشهورة في عهد أبي العلاء، ولم يعرها الأدباء أي اهتمام، ولم يجدوا فيها ما يميزها عن باقي رسائله كرسالة الجن أو رسالة الملائكة، لكنها بفضل دانتي أصبحت أكثر انتشاراً[5].

6. كليطو يبني رأيه هذا على ترجيح فحواه أن دانتي كان سبباً في شهرة رسالة الغفران أي إن الباحثين عن العلاقة بين الملهاة والغفران دعت إلى شهرة الغفران، ويزعم عمر فروخ أنّ دانتي لم يطلع على رسالة الغفران فحسب، وإنّما اطلع على لزوميات المعري، إضافة لاطلاعه على قصة المعراج في الثقافة الإسلامية[6]، ولكنه لم يقدم دليلاً على ما ذهب إليه، في حين رأى جلال مظهر[7] ومحمد غنيمي هلال[8] أنّ المعري تأثر بالمصادر العربية عامة، وهذا هو رأي بلاثيوس الذي صاغه هلال بقوله :» تأثر دانتي في الكوميديا الإلهية بمصادر عربية«[9]، أما لويس عوض فقد رجح بغير أدلة أن يكون دانتي قد اطلع على رسالة الغفران[10]، ثم نزع إلى الاعتقاد بأنّ دانتي لابدّ وأنّه اطّلع على ترجمة لرسالة المعري باللّغة اللاتينية، ولكن تلك النسخة ضاعت، وآيته في ذلك أنّ التشابه بين ملحمة دانتي وغفران المعري لم يكن مصادفة .
7. الملهاة الإلهية كما قال د. ثروة عكاشة مزيج من الرؤى والنظرات الفلسفية والسياسية والثقافية في القرن الثالث عشر الميلادي في مدينة فلورنسا الإيطالية، يضاف إلى ذلك أنّها صيغت بلغة شعرية سلسة، وكانت الملهاة الإلهية قد طواها النسيان ثلاثة قرون، ثم أزيل عنها غبار الإهمال في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي مع نهوض الأفكار الجديدة وبروز مفاهيم الحرية والديمقراطية والرومانسية، فمن هذه الناحية رأى الشاعر الفرنسي فكتور هيجو أنّها نتاج دال على خصوبة عقل دانتي، وقد اختلطت في الكوميديا الإلهية علوم شتى فلكية ودينية وفلسفية ورومانسية، ويلحظ الباحثون أنّ ثمة اضطراباً في أفكارها كضمه الكلام على السياسة إلى الغيب والعقل والتاريخ والحاضر والوثنية والمسيحية. وربما كانت لغتها بمنجاة من الانتقاد، ذلك لأنّها ثرية بالمجاز وخصبة في الخيال ومتنوعة في الصور، وهي من ثَمّ لغة مترعة بالانفعالات والمشاعر، بيد أن تصوره للعالم الآخر لم يكن بعيداً عن التصور الواقعي المشوب بالخيال، إذ تخيل أنّ العالم الغيبي يتأسس في باطن الأرض صعوداً إلى السماء، وهو في ذلك يرمز إلى رحلة الحضارة الإنسانية التي بدأت وثنيةً ثم انهت رحلتها إلى النصرانية، وهذا إنما رُتب بحسب أحداث متخيلة بطلها دانتي نفسه الذي وجد ذاته ضائعاً في غابة الخطيئة المظلمة، ليلحظ أنّها مكان حافل بالشر، ومصدر الشر إنّما هو الإنسان نفسه، وبعد ذلك يرى الجحيم وموقعه بعيد عن الإله، فيعمد إلى وصف جزيرة صغيرة فيها غابة وهي الفردوس الذي تصوره، وموقع الجنة تلك على الأرض .

8. أشار جيبرت يان فان جيلدر الأستاذ بجامعة أكسفورد في معرض كلامه على رسالة الغفران إلى أنّ هذه الرسالة من الآثار الأدبية العربية الكلاسيكية المشهورة، انطوت على رد المعري الساخر على ابن القارح، الذي بدا له منافقاً ومتملقاً، فتخيل أنّه مات ولكنه واجه مصاعب جمة للوصول إلى الجنة، وفيها يلتقي الكثير من الشّعراء واللّغويين ويلمح الجحيم ويحاور الشيطان، والمعري في كلّ ذلك عنده متمرد على الأفكار التي كانت شائعة في زمنه، ثم ينهي كلامه على الرسالة بقوله: « إنّ ترجمته رسالة الغفران واحدة من أكثر النّصوص تعقيداً، وهي من ثمّ من أجمل النّصوص العربية لأبي العلاء المعري الشاعر المستقل والنباتي»[11]. والواقع أنّ الغفران غير ما أشار إليه جيلدر؛ لأنّ مقاصدها لا تقتصر على رده على ابن القارح الذي شكا إليه سوء أحواله، ثمّ ذكر الزنادقة والمتدينين وشيئاً من أخبارهم، ثم سأل المعري في ختام رسالته عن مصير الشّعراء في الآخرة، والمعري لم يجب عن سؤال ابن القارح إلا بعد أن عرض له حكاية خيالية تجري بعد الحشر، سميت بالغفران لكثرة تكرار كلمة الغفران فيها، وفحوى تلك الإجابة عن تساؤل ابن القارح الجوهري في رسالته هو الكلام على الشاعر الذي نجا في الآخرة، فبما غُفر له؟

9. تتألف الرسالة من قسمين : قصة الغفران والرد على ابن القارح، و الغفران فيها ستة فصول : في الجنة، موقف الحشر، عودة إلى ذكر الجنة، جنة العفاريت، الجحيم والعودة إلى الجنة[12]، وهنا يشخص فارق جوهري بين الملهاة الإلهية والغفران، وهو أنّ دانتي قد تصوّر العالم الآخر متصلاً بالأرض، أما المعري فلم يشر إلى المكان، فحافظ على غيبيته واكتفى بذكر الجنة والجحيم ونسج الأحداث في ذلك المكان الذي استشف وصفه مما ذكره القرآن الكريم، وكذلك يشخص فارق جوهري آخر، وهو أنّ دانتي أمعن في وصف الجحيم وتحدث في أربعة وثلاثين نشيداً عن جهنم ومن فيها من الآثمين، في حين خصص المعري للجحيم فصلاً واحداً، ثم جعل باقي فصول الرسالة للجنان .

10. لم يرَ د. طه حسين في رسالة الغفران ما يدخلها في باب الأصالة والإبداع، إذ لم يخترع المعري فيها شيئاً جديداً على حدّ زعمه، من أجل ذلك لم تَجُزْ عنده أقاصيص الوعاظ والنّسّاك وأصحاب السّمر[13]، وكان الإمام الذهبي قد هوّن من شأن الرسالة قبل د.طه حسين فقال: «احتوت على مزدكة واستخفاف وفيها أدب

كثير»[14]، وفي هذين الرأيين قد يكمن سبب خمول ذكر رسالة الغفران في المصادر العربية القديمة، أعني أنّ المعري فيها مستخف ومتطاول ومتجاوز الحدود، وهو الأمر نفسه الذي أقصى ملهاة دانتي عن التداول ثلاثة قرون على الأقل، أعني أنّ رسالة الغفران لم تُشتهر بطريق دانتي أو غيره، وإنّما سُلّطت عليها وعلى سواها من الذخائر الأضواء في أثناء حركة الإحياء الواسعة التي قامت في العصر الحديث، وقد يكون لحركة الاستشراق يد في نشر كنوز التراث العربي ومنها الغفران، إلا أنّ مؤسسات نشر كثيرة في مصر أسهمت في طباعة كتب التراث العربي، كما أسهمت المؤسسات التعليمية في نشر تلك الذخائر ووجهت الطلاب في الجامعات إلى تحقيقها ونشرها، وأما السبب الموضوعي في ندرة الكلام قديماً على رسالة الغفران، فليس متعلقاً بالرسالة فحسب، وإنما اتصل بما شاع عن المعري من تطاول وتجاوز، وشأن المعري في ذلك شأن أبي حيان التوحيدي الذي أغفلت ذكره كثير من المصنفات الأدبية القديمة .

11. قدم المستشرق الإسباني ميغل بلاثيوس بحثه لنيل درجة الدكتوراه عام 1919م بعنوان «الأخرويات الإسلامية في الكوميديا الإلهية « ونُشر البحث عام 1931م، وقد أثيرت أسئلة شتى حول مدى تأثر دانتي بمؤلفات ابن عربي والمعري، ولاسيما أنّ الغربيين يرون أنّ الملهاة الإلهية جزءٌ من التاريخ الأدبي الغربي، وليس ذلك فحسب بل عدّ الغربيون عمل بلاثيوس انتهاكاً لجوهر الفكر الغربي الأصيل، وذلك بنزع ثوب الأصالة اللاتينية عنه، وقد لاحظ بلاثيوس أنّ هنالك تشابهاً في ترتيب الأحداث وطريقة السرد بين الغفران والملهاة، أو أنّ الملهاة لا تعدو كونها صياغة تقليدية ثانية لرسالة الغفران، ولم يقف عند هذا الحد بل ألف كتاباً آخر تتبع فيه أثر قصة الإسراء والمعراج في الملهاة الإلهية، بيد أن مباحثه في هذا الباب لاقت رفضاً واسعاً من قبل الباحثين الغربيين، ومع ذلك توسع بلاثيوس في دراساته الشرقية فنشر عدداً من الكتب عن ابن جزم وابن عربي وعن سائر المتصوفين المسلمين، وبلاثيوس كما وصفه عبد الرحمن بدوي من أبرز المستشرقين الذين أنصفوا الفكر الإسلامي، فقد حرر خطاباً ألقاه في المجمع اللّغوي الإسباني في مدريد، نشر عام 1943م، ذكر فيه أنّ الكوميديا الإلهية فكرة إسلامية بلغة لاتينية[15]. والحق أن بلاثيوس عقد مقارنة مفترضة من جهة تشابه الموضوعين من جهة تمثيل الآخرة في العملين، إلا أن النتائج التي توصل إليها في هذا الباب لم تكن راسخة ؛ لأن تشابه الموضوع لا يقوم حجةً على التأثر، من هنا انزاح

كثير من الدارسين في الغرب والشرق عن مركزية فكرة التأثر تلك، ليتحدثوا عنها بصورة مقلوبة، أي عن أثر دانتي في رسالة الغفران من جهة نقلها من دائرة الإهمال إلى مجال الاهتمام العالمي، فما من أحد اليوم يستطيع أن يؤكد أنّ رسالة الغفران ترجمت إلى اللاتينية في عهد دانتي، إلا أنّ اهتمام بلاثيوس بالمقارنة المفترضة بين الملهاة والغفران، قد حفز الباحثين في الغرب خاصةً إلى البحث عن رسالة الغفران والاطلاع عليها، بغية التأكد مما قاله بلاثيوس، وهذا الدأب أخرج الرسالة من عزلتها كما يعتقد الكثيرون، ومن هنا كانت المقاربات التي قام بها الباحثون في دراساتهم حول الملهاة والغفران في مصلحة الغفران، وعلى هذا النحو تغيرت زوايا النّظر إلى الغفران فأمست متأثرة بدانتي وليست مؤثرة فيه، لهذا كانت الملهاة ودانتي باباً لدراسة المعري وغفرانه، حتى أوشك البحث في الغفران لا يتحقق إلا من خلال ملهاة دانتي، وليس ذلك فحسب بل غدا دانتي وكأنّه أحد الشّعراء الذين التقاهم ابن القارح في الفردوس، وهذا برأي الكثيرين وهب الخلود لغفران المعري، أي لمجرد صلتها بملهاة دانتي سواء أكانت تلك الصلة حقيقية أم مفترضة، والأمر نفسه برز في علاقة الغفران بالفردوس المفقود لملتون، فقد قال د.طه حسين :» إنّ الإفرنج يشبهون رسالة الغفران بكتاب ملتون الإنجليزي الذي اسمه الجنة الضائعة «[16].

12. لا شك أنّ ثمّة فارقاً شاسعاً بين عوالم الغفران وعوالم الملهاة، تخضع لاشتراطات الخلاف الجوهري بين الشاعرين، فالمعري في الغفران كان واقعاً تحت سيطرة التفكير العقلي، لهذا امتزج خطابه بالنّقد والسخرية، والغفران تمثّل مرحلة ما في تاريخ الفكر العربي قبل أن تكون نتاجاً أدبياً ممتعاً، لذا فالخطاب فيها كان حراً انتقادياً نجم عن التأمل للتخلص من السلطة الاجتماعية القهرية، ومن ثمّ فهي جزء من فلسفة المعري التي آثر فيها العزلة والانقضاب عن الناس طلباً للحرية الكاملة، التي تتيح له التنصل من الاشتراطات الفكرية والاجتماعية، ليخلص له فكر حر لا يقيده شيء، وعليه فإنّ الغفران في جوهرها هي رؤية أفكار المعري ومحاكمتها بالفكر نفسه، وسلسلة الآراء النّقدية الأدبية وغيرها آية ساطعة في هذا المجال، وهذا هو السبب في اتهامه بالزندقة، وهو السبب نفسه الذي أهملت بموجبه آثار أخرى إضافة للغفران ككتاب الفصول والغايات وغيره.

13. أما دانتي فيمثل في تفكيره الجانب الصوفي الذي فرضته عليه تصورات عقائدية سادت في القرون الوسطى، وكتابه الملهاة نتاج بيئة لاهوتية منكمشة، فهو في كتابه لم يستطع الانفصال عن بيئته، ولم يستطع من ثَمّ انتقادها، فأفكاره في الكتاب غير مستقلة عن تفكير عصره، من أجل ذلك كان من المحال إجراء مقارنة عقلية بين الملهاة

والغفران، ومن المحال أيضاً أنّ يكون دانتي قد قرأ رسالة الغفران فتأثر بها، وكذا لا يستقيم القول بأن دانتي كان سبباً في شهرة الغفران، والسبب الذي يشخص في هذا الباب أنّ تصوف دانتي مدرسي محدود بتعاليم الفلسفة في القرون الوسطى، ومحكوم بالفكر الكنسي المهيمن آنذاك، وبعيد عن الأفلاطونية الحديثة بطبيعة الحال، فالجدل الذي يُفضي إليه كتاب دانتي يتمثل بالخلاص الفردي أو تحول الطبيعة البشرية إلى طبيعة إلهية للفوز في الآخرة، من هنا ضم التصوف الديني إلى التأملات الفردية حتّى لا تحدث انشقاقات داخل الفكرة المركزية التي ثبتها تصوف القرون الوسطى في أوربا، من أجل ذلك اتجه دانتي في ملهاته إلى نوع من العشق الصوفي لبياتريسي، التي رأى فيها خلاصاً لروحه، بمعنى أنّه هرب من الاعتبارات العقلية في معالجة الموضوع إلى اشتراطات وجدانية، فصارت بياتريسي جزءاً من التكوين الفكري الثابت لدانتي، وبعد ذلك تحولت إلى رمز ديني إيماني .

14. إنّ تعلق دانتي ببياتريسي وبالشّاعر الروماني فرجيل دلالة على نزوعه الفطري الغريزي، وهو أمر يختلف عن إعجاب المعري بالمتنبي على سبيل المثال، الذي حدث بسبب ركائز فكرية وعى المعري من خلالها معارف عن الآخر أدت إلى إنتاج فكري جديد في ضوء إدراكه مناحي التفرد في شخصية المتنبي، أما دانتي فقد حكّم الطبيعة الكهنوتية للفكر، فصارت الكوميديا عنده رمزاً للعقيدة المقدسة الممتدة من نواة الأرض إلى ذروة السماء، فالخبرة الروحية هنا تعدل خبرة التصوف لديه، وعليه لم يكن لديه القدرة على حفظ التفاصيل لسعيه إلى الذوبان في محيط الذات الإلهية على عادة كبار المتصوفة .
15. العقل والخيال في الملهاة الإلهية موظفان لخدمة الحال النفسية، في حين تمتاز الغفران بشفافية مترفعة عن الواقع العياني الحسي، من أجل ذلك يلحظ الدارس في الغفران انتصاراً وجودياً لفكر المعري النير، مقابل الحضور الشخصي لدانتي في ملهاته، وهذا معناه أنّ المعري أراد إثبات حضور إبداعه في الوجود، أما دانتي فأراد حضوره النفسي في مؤلفه، وغايته تأكيد خلاصه الفردي، والمعري أراد بالغفران تحرير أفكاره وإطلاق العنان لعقله.
16. وبناء على ما تقدّم فإنّ هنالك عوائقَ فكريةً وأيديولوجية بين الغفران والملهاة تحدّ من اعتبار فكرة التأثر والتأثير واقعية في هذا الباب، وأن ترجيحات الباحثين في ذلك المضمار لا تفتقر إلى الدلائل الدامغة فحسب، وإنما تفتقر إلى الأسباب الموضوعية، وعليه بدا لنا المعري في تلك الموازنة يمثل جانب الفكر الحر الذي يناقض كليةً الفكر الكهنوتي الذي تمثله الملهاة الإلهية

هوامش

(1) دانتي (الملهاة الإلهية) ترجمة: حسن عثمان طبعة دار المعارف بمصر ص:66.
(2) المعري (رسالة الغفران بتحقيق بنت الشاطئ) ص:177.
(3) دانتي (الملهاة) ص:233.
(4) الجندي، محمد سليم (الجامع في أخبار أبي العلاء) المجمع العلمي 1962م ص:744/2.
(5) كيلطو، عبد الفتاح (أبو العلاء المعري – متاهات القول) ط 2019م .
(6) فروخ، عمر (تاريخ الأدب العربي) ص:320.
(7) مظهر، جلال (مآثر العرب على الحضارة الأوربية) ص:76.
(8) هلال، محمد غنيمي (الأدب المقارن) ص:188.
(9) السابق.
(10) عوض، لويس (على هامش الغفران) ص:122.
(11) جيلدروشولر (مقدمة رسالة الغفران) بتحقيهما ص:23.
(12) المعري (رسالة الغفران) تحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) الفهرس.
(13) حسين، طه (تجديد ذكرى أبي العلاء) طبعة دار المعارف ص:224.
(14) بلاثيوس، ميغل (ابن عربي) ترجمة عبد الرحمن بدوي ص:19.
(15) الذهبي (سير أعلام النبلاء) ص:112/3.
(16) حسين، طه (مع أبي العلاء في سجنه) ص: 143.



الأدب المقارن والترجمة

أندريه لوفيفر

ترجمة: د.باسل المسالمة

مترجم وأستاذ جامعي من سورية

لـم تنعم العلاقة بين تخصص الأدب المقارن وظاهرة الترجمة ببداية مبشّرة، وهذا ما يساعد في شرح السبب وراء استمرار كلا هذين الشريكين على قدم وساق بغموض مضطرب على مرّ العقود. توضّح هذه المقدّمة كيف تطوّرت الأمور، وتسرد القصة، ربما للمرة الأولى، من وجهة نظر الترجمة. كما توضّح أنّ علاقةً مختلفة من الممكن أن تتكوّن بين التخصصين.

إنّ التحفّظ، ناهيك عن الإحجام، الذي عامل به المقارِنون الأوائل الترجمة يصبح مفهوماً حين ندرك أنّ أول تفكير في الأدب المقارن كان محصوراً باللحظة التاريخية للتحوّل بين الجيلين الأول والثاني من الكتّاب والمفكرين الرومانسيين في أوروبا. كان الجيل الأول عالمياً في رؤيته، وكانت مدام دي ستايل (Madame de Staël) إحدى الشخصيات الأكثر تمثيلاً لهذا الجيل، التي قدّم كتابُها بعنوان «ألمانيا» (De l'Allemagne) دولة ألمانيا إلى بقية أوروبا. ومن العَرَضي تماماً أن تُعالَج الفكرة الرئيسة هنا وهي أنّ أوغست فيلهلم شليغل (August Wilhelm Schlegel)، الذي كان مدرِّساً لأطفال مدام دي ستايل لبعض الوقت، لم يصبح واحداً من النقاد الأدبيين البارزين في أوروبا إلا بعد أن نُشِرَت «محاضراته في فيينا حول الفن المسرحي والأدب» مترجمةً إلى الفرنسية والإيطالية والإنكليزية. وقلّما تُذْكَر هذه الحقيقة في تاريخ الأدب، وحتى في تاريخ الأدب المقارن، إذ يفترض مؤلِّفو هذا الأدب أنّ تأثير شليغل في أوروبا مسألةٌ تتعلّق دون شك بالاستيعاب النقدي التدريجي للأفكار.

أما ممثلو الجيل الثاني من الكتّاب والمفكرين الرومانسيين فتراجعوا وراء حدود الآداب الوطنية، وتخلّوا عن العالمية (cosmopolitanism)، التي ورثها أسلافهم من عصر التنوير. استُبدِلَت العالمية بالوطنية، وهي الشعور بالانتماء إلى شعب معيّن. والفكرة هنا هي أنك حققت الانتماء، وليس لديك رأي في تحديد الأشخاص الذين تريد الانتماء إليهم. ولـمّا كان كل شخص يريد بطبيعة الحال الانتماء إلى «أفضل» الأشخاص، فإنّ خطوة افتراض أشخاص معينين على أنهم الأفضل كانت سهلة، ولا سيّما إذا كان الأشخاص المعنيون يفترضون بأنهم الأفضل. ونتيجة لذلك، لم يَعُد من المفترض أن يكون الأدب «الوطني» مستودعاً أيضاً لكل الأدب العالمي المترجم، كما كان يدّعي شليرماخر حول وظيفة الأدب الألماني، بل كان من المفترض أن يعرض الأدب الوطني المواهب الوطنية، وأن يدمج عدداً قليلاً من المؤلِّفين من بلدان أخرى على أنهم «كلاسيكيون ثانويون».

ثبت أنّ هذا الموقف الوطني الجديد لا يخدم التفكير النظري في الترجمة، وإنْ كان أقل خطورة إلى حدٍّ ما بالنسبة إلى ممارسته الفعلية، لـمّا بدأت جامعات أوروبا بتطوير مقررات تعليمية في الآداب الوطنية للقارة. يمكن تنظيم دراسة الآداب الوطنية في الجامعات دون معارضة كبيرة من أحد، لكن كان يجب عليها أن تؤسس احترامها الأكاديمي فيما يتعلّق بمنافسها الأساسي، وهو دراسة الآداب الكلاسيكية، التي كانت أقدم بكثير من هذه الآداب الوطنية، وتجنّبت الترجمات، أو صرّحت على الأقل بأنها تجنّبتها.

لـم تستحوذ البرامج الجديدة في الآداب الوطنية على تقاليد دراسة الأدب الكلاسيكي ومنهجيته المهنية والتربوية فحسب، بل عزّزتها أيضاً للتأكد من عدم تمكّن أي من ممارسي فقه اللغة الكلاسيكي من الادعاء بأنّ ما كان الممارسون الجدد لفقه اللغة الوطني يفعلونه لا ينتمي إلى الجامعة. من المؤكد أنّ بين هذه التقاليد كان ثمة مساحة لنوع معين من الترجمة، أي النوع المستخدَم للتحقق من فهم الطالب للأصل ولا شيء آخر. وعلى أيّ حال، كان طلاب الأعمال الكلاسيكية يستفيدون من الملحوظات والمراجع والإصدارات ثنائية اللغة طالما كانت الأعمال الكلاسيكية موضوع الدراسة، وما زالوا يفعلون ذلك اليوم، دون الاعتراف بالضرورة بممارساتهم. ولجعل فقه اللغة الوطنية الجديد يبدو أنه يشبه أكثر فلسفة فقه اللغة الكلاسيكية، شجع النقاد على دراسة العصور القديمة في الآداب الوطنية إلى حدٍّ كبير، وهذا ما جرى بطبيعة الحال في «اللغات الأصلية»: الألمانية القديمة والوسطى والعليا، والإنكليزية القديمة والوسطى، والفرنسية القديمة والوسطى، والمتغيّرات المقابلة في الآداب الأخرى.

كان على التخصص اليافع للأدب المقارن (الذي ظهر لاحقاً في الساحة ويمكن توقعه منطقياً أنه راغبٌ في التفكير في ظاهرة الترجمة) أن يواجه منافسةً مزدوجة، وأن يضحّي بالترجمة مقابل الاحترام الأكاديمي على النحو المحدد منذ بدايتها. ولتأسيس حقه بأن يوجد في الأوساط الأكاديمية، تنازل الأدب المقارن عن دراسة ما يجب أن يكون، من حيث الحقوق، جزءاً مهماً من مساعيها. وبفعل ذلك، فإنه تخلّى أيضاً عن إمكانية الحصول على أيّ نوع من الدراسة المؤسسية للترجمة. وأخيراً، نظراً لأنّ المقارِنين نبذوا الترجمات (على الأقل من الناحية النظرية)، لا يمكنهم أن يُظهِروا اهتماماً بظاهرة الترجمة.

في ذلك الوقت، وطالما كان الأدب المقارن مقتصراً على آداب أوروبا، كان من الممكن أن نجد باحثين يستطيعون استخدام ثلاث أو أربع أو خمس لغات قديمة وحديثة. وعلى أيّ حال، بمجرّد أن حاول الأدب المقارن تجاوز أوروبا، أصبحت الترجمات ضرورية. أو بعبارة أخرى، بمجرّد أن حاول الأدب المقارن مقارنة أنواع مختلفة من الشعرية (أو فن كتابة الشعر)، وليس المتغيّرات المختلفة لفن كتابة الشعر الأوروبي في تطوّره التاريخي فحسب، لم يَعُد بإمكانه تجنّب مواجهة الترجمة. وبإمكانه التقليل من أهمية تلك المواجهة لأطول مدّة ممكنة وقد نجح في ذلك.

من المهم في هذا السياق أنه حتى يومنا هذا، المقارِنون الذين يرفضون أهمية الترجمة هم بالتحديد أولئك الذين يلتزمون عملياً بفكرة الأدب المقارن الذي يقتصر على (غرب) أوروبا وتوابعها التاريخية، بغض النظر عن تصريحاتهم النظرية. يبدو أنّ المحافظين لا يحبّون الترجمة، لأنهم تحديداً يرونها بأنها تهديدٌ محتمل لما يحاولون الحفاظ عليه، بدلاً من عدّها إثراءً محتملاً لتراثهم. هذه النزعة المحافظة لها جذور عميقة في الغرب، ولا يسعني إلا أن أتطرّق إليها هنا على نحوٍ عابر. إنّ القاسم المشترك هو الحب المتعصّب الشديد للكلمة، سواء في الترجمة الحرفية (كلمة بكلمة) أو في التفكير في الترجمة. وقد حافظ هذا الحب الشديد للكلمة على قدسيته في وقت مبكر في تطوّر التقليد الغربي، لـمّا وضع المترجمون في أكّاد وسومر قوائم كلمات ثنائية اللغة، فجعلوا الكلمة تمثّل وحدةَ الترجمة وتَـحُدُّ من التفكير فيها في آنٍ واحد مدّة ثلاثين قرناً. عزّز الفكر الأفلاطوني تفانياً أكبر نحو الكلمة لـمّا ركّز هذا الفكر على كلمة الله (logos)، وهي الحقيقة الثابتة وغير القابلة للتغيير (فلولا ذلك كيف يمكن جعلها غير قابلة للتحدي؟). وأخيراً، صار الحب الشديد للكلمة قابلاً للإنفاذ وفُرِضَ أثناء سيادة المسيحية الطويلة في متغيّراتها المتعددة. ولـمّا كان الكتاب المقدّس كلمة الله، فإنه لا يجب أن يتغيّر، لذا يجب ترجمته كلمةً كلمة. وحتى لو أنتجه أكثر المترجمين

مهارةً في الترجمة، فإنّ هذه الترجمة الحرفية ستحافظ، من خلال طبيعتها نفسها، على تدبير معيّن من اللانحوية (agrammaticality)، وهي بالضبط ما نحتاج إليه إذا أراد المرء أن يمنع الترجمة من استبدال النص فعلياً، وأن يشير إلى حقيقة أنّ الترجمة يجب أن تُقرأ إلى جانب النص الأصل، وليس بدلاً منه. فكلّما قلّت سيطرة الجمهور على ترجمة اللغة الأصلية، ازدادت الحاجة للتأكيد على الترجمة الحرفية، إذا لم يُرد المرء أن تحجب الترجمة ذاك الأصل في الثقافة المستهدفة. وهذا ما يشرح على نحو سلبي (ex negativo) السبب في أنّ «الجميلات الخائنات[1]» (Belles Infidèles) (وهي جدلياً الترجمات الوحيدة التي أُنتِجَت بعيداً عن مستوى الكلمة في الغرب)، يمكن إنتاجها فقط حين كان الجمهور نحوها لا يزال يعرف لغتين أو أكثر نسبياً، على الأقل باللاتينية واليونانية والفرنسية، وأيضاً حين أخذت الفرنسية مكانَ اللاتينية بوصفها لغة الهيبة والنفوذ للغرب. كما أنها تشرح السبب في أنّ منتجي «الترجمات المقاوِمة»، من هولدرلين إلى بنيامين وما بعدهما، يصرّون على عنصر اللانحوية في ترجماتهم.

أصبحت الترجمات ضرورية للأدب المقارن وفيه أيضاً بمجرّد أن حاول هذا التخصص أن يتجاوز المقارنة بين الآداب الأوروبية فقط. ومع ذلك، على الرغم من أنّ الترجمات باتت ضرورية الآن، فقد جرى التعامل مع هذه الترجمات على أنها شرٌّ مدّة طويلة قادمة، فقد صُنِعَت الترجمات وانتُقِدَت إجمالاً من وجهة نظر الدقة، التي توافقت مع استخدام الترجمة في تعليم كلا الأدبين الكلاسيكي والوطني، لكن مرة أخرى لم يؤدِّ هذا الأمر إلى أيّ تفكير في ظاهرة الترجمة في حدِّ ذاتها. وإذا كانت هذه هي الحال، فقد قيّدت مرة أخرى أيّ تفكير على مستوى الكلمة، وتجاهلت تماماً أيّ عوامل بعيدة عن الكلمة، مثل النص ككل، ناهيك عن الثقافة التي كان فيها ذاك النص متأصلاً، حتى لو كانت ذات صلة محتملة بدراسة الترجمة. يمكن أن يظل التفكير متمركزاً على الكلمة، لأنّ الرومانسيين قد وسّعوا المكانة التي تمتع بها الكتاب المقدّس مدّةً طويلة بوصفه نصاً مقدّساً بالنسبة إلى الأعمال الأدبية المعتمَدة، التي يجب ألا تخضع لأيّ تغيير على الإطلاق. وهذا التقديس للنص المقدّس يقطع شوطاً طويلاً في شرح مظاهر الغنى المختلفة للترجمة والنقد في دراسة الأدب. فعلى الرغم من أنّ الترجمة والنقد يعيدان كتابة النص في جوهرهما، وكلاهما يفعل ذلك خدمةً لأيديولوجيا ما و/ أو لشعرية ما، يُنظَر إلى الترجمة بأنها تعيد هذه الكتابة، في حين لا يفعل النقد ذلك. يمكن رؤية الناقد، وحتى تبجيله في بعض الأحيان، على أنه الشخصية الكهنوتية التي تفسّر النص المقدّس. ومن ناحية أخرى، نجد أنّ المترجم الذي يفسّر

النص المقدّس بشيء من الانتقام يُعامَل دون ثقة واحترام، لأنه يُرى بأنه يشوّه هذا النص.

وهذا ما يفسّر سبب إخفاق الترجمات في منح منتجيها أيّ احترام أكاديمي. وفي الآونة الأخيرة جرى ثني الطلاب عن محاولة «فعل أيّ شيء» في مجال الترجمة للحصول على درجة الدكتوراه، سواء كانوا ينتجون ترجمات بالفعل أم يدرسون تأثيرها في الثقافة أو الثقافات المتلقية. وكقاعدة عامة، لا يزال الأكاديميون لا يحصلون على فرص عمل في كثير من الأحيان، وتقلُّ ترقيتهم عادةً على أساس الترجمات التي أنتجوها، حتى لو كانت هذه الترجمات تقدّم أعمالاً أدبية إلى أدبهم، وكان من الممكن أن يتعذّر على القرّاء الوصول إلى تلك الأعمال لولا ترجمتها. ولـمّا كان المقارِنون غير قابلين للفهم بالنسبة إلى العقل المنطقي، فإنهم فضّلوا مدّة طويلة كتابة الكتب بلغة (أ) حول استخدام الاستعارات، على سبيل المثال، في الكتب المكتوبة باللغتين(ب) و (ج)، دون أن يشعروا بالقلق على الإطلاق حول ما إذا كانت هذه الكتب متوفرة باللغة (أ)، فمن المؤكد أنهم لم يفكروا في جعلها متاحة أو متوفرة. وكما هي الحال في كثير من الأحيان، تبدو النزعة المحافظة أنها وصلت إلى نوع من النخبوية: ليس من المهم أن يجعل العلماء النصوص متاحة عموماً للثقافة التي هي جزء منها، بل المهم بالنسبة إليهم، وهو أمر يشير إلى تناقض ما، أن يستمرّوا بتحليل النصوص مع مزيد من الخبرة لدائرة القرّاء المتناقصة باستمرار. وسوف تسمح هذه النخبوية، في أقصى حالاتها، لعدد معين من النصوص الأجنبية بأن تكون موجودة على هامش الآداب الوطنية بوصفها «أعمالاً كلاسيكية ثانوية»، أو ربما «روائع من الأدب العالمي» التي لا مفرَّ منها. والأمر الأكثر تناقضاً هو حقيقة أنّ هذه النصوص تُترجم مرّات عدّة، في حين قلّما تُقبَل النصوص الجديدة في هذا التقليد الثانوي المعتمَد، حتى لو تُرجمت.

تطوَّرَ الأدبُ المقارن المبكر في ظلِّ المفهوم الرومانسي للعبقرية، الذي لم يشجع بالضبط دراسة الترجمة، على الرغم من أنّ النقاد كانوا ينظرون إلى تلك الدراسة بطريقة روتينية، ويعدّونها جزءاً من دراسة الأدب حتى عصر التنوير: حتى كتاب غوتشيد بعنوان «الشعر النقدي» (Critische Dichtkunst)، وهو جدلياً آخر كتب «فن كتابة الشعر» العظيم، يحتوي على بضعة فصول عن الترجمة، أي حول كيفية إنتاج الترجمات، كما فعلت معظم الكتب التي سبقته منذ عصر النهضة. ومع ذلك، ترجم الرومانسيون، ولا سيّما الجيل الأول من الحركة الرومانسية، كثيراً من الأعمال الأدبية، وتمكّنوا من نزع فتيل هذا التناقض الواضح من خلال إصرارهم على أنّ الكاتب العبقري وحده هو الذي يمكنه، أو هو الذي ينبغي عليه، أن يترجم كاتباً عبقرياً

آخر. وهكذا، نجحوا ليس في نسج سحر معيّن يحيط بالترجمة فحسب، بل في تقليل مكانة كثير من المترجمين أيضاً ممن لا يمكن عدّهم بأيّ حال من الأحوال كتّاباً مبدعين، على الرغم من كونهم ماهرين أمينين فيها. ومن خلال نسج سحر يحيط بإنتاج الترجمة التي قدّمها كتّابٌ مبدعون، جعل الرومانسيون الدراسة الفعلية لعملية الترجمة أو تأثيرها سطحيةً من خلال تحديد موقعها بعيداً عن معرفة البشر الفانين.

حين دُرِسَت تأثيراتُ أدبٍ ما على أدب آخر، وُصِفَ المؤلِّفون بأنهم قرؤوا أعمال بعضهم بعضاً باللغة الأصل. ولـمّا نوقش تأثير «فاوست» لغوته على «مانفريد» لبايرن، كان من المفترض أن يكون بايرن قد قرأ غوته بالألمانية. في الواقع، قرأ بايرن «فاوست» بترجمة فرنسية نشرتها مدام دي ستايل في كتابها «ألمانيا». وكانت تلك الترجمة عبارة عن نبذة جمعت بين المشاهد الرئيسة للمسرحية وملخص الحبكة، وحذفت مدام دي ستايل كل ما رأت أنه لا يناسب ذوق قرّائها، الذين كانوا معظمهم من الفرنسيين. من المهم أيضاً أن نلاحظ، في هذا السياق، أنّ نوع النبذة، الذي أدّى دوراً هائلاً في الثقافة الأدبية لأوروبا من القسم الثاني من القرن الثامن عشر إلى العقد الثالث من القرن التاسع عشر (لأنه كان أكثر الطرق الاقتصادية لنشر الأعمال الأدبية الجديدة بسرعة وبلغات أخرى)، لم يحظَ بأيّ اهتمام من مؤرّخي الأدب أو الثقافة. وهذا مثالٌ آخر على عواقب فهمنا للترجمة حين يكون هذا الفهم مقيّداً، لأنه مرتبط بالكلمات في نهاية الأمر: كل ما لا يُنظر إليه بأنه يُفضي مباشرةً إلى إنتاج ترجمات «جيدة» (لأنّ هذه الترجمات مُقيَّدة بالكلمات) لا يُعَدُّ ذا قيمة للدراسة.

لذا، فإنّ قراءة غوته بالألمانية كانت مختلفة إلى حدٍّ ما عن قراءة مدام دي ستايل لـ «فاوست». ربما كان معروفاً أنّ بايرن لم يقرأ باللغة الألمانية، ولكن قلّما أشار النقادُ إلى هذه الحقيقة المهمة، فلم تُذكَر في معظم تواريخ الأدب. ولدعم مفهوم العبقرية، كان على الترجمة أن تبقى مخفية، وهذا ما حدث، باستثناء الحالات، بطبيعة الحال، التي يتنازل فيها كاتبٌ عبقري ما ليترجم عمل كاتبٍ آخر.

بَيْدَ أنَّ هذا الأمر لم يَدُم مدّةً طويلة. ففي العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، صرّح كل من والتر بنيامين (Walter Benjamin) وعزرا باوند (Ezra Pound) على حدة، ذلك أنهما كانا ينتميان إلى تقليدين مختلفين تماماً، أنّ الترجمات منحت حياةً جديدة، أو «حياة أخرى بعد موتها»، للغات الأصلية التي تُرجمت عنها. فعل بنيامين ذلك بطريقة راديكالية أكثر من باوند، ولهذا السبب ربما كان من اللافت للنظر أنّ ترجماته الفعلية كانت أقل تطرّفاً من تلك الخاصة بنظيره الأمريكي. كان موقف بنيامين أكثر نخبوية من موقف باوند: لم تكن اللانحوية، بوصفها طريقاً

لخلاص «اللغة النقية»، فكرةً يسهل فهمها، (ونجد مفهوم «اللغة النقية» أيضاً في أوغست فيلهلم شليغل، على الرغم من أنه مفهوم لا يضم الإيحاءات القبلانية[2] التي يكتسبها في بنيامين). من ناحية أخرى، يرى باوند الترجمة بأنها «وسيلة المنطق» في الأدب، وبأنها عاملٌ يمكن أن يؤثّر، بل ينبغي أن يؤثر، في تطوّر الآداب. ومن خلال مثاله الخاص، يقدّم باوند حالةً مقنعة مفادها أنّ الترجمات التي تأخذ مكانها على أنها أعمال الأدب في الأدب المتلقي يمكن أن تؤدي دوراً رئيساً في هذا الأدب، وأن تقنع الكتّاب الآخرين ليكتبوا بطريقة مماثلة، حتى لو تمكّنت هذه الترجمات من جعل سلالة شعراء تانغ يبدون مثل باوند نفسه ومثل أصدقائه الأوائل. ومن ناحية أخرى، لا تميل الترجمات، التي يُطلَق عليها بأنها «جيدة» في أوساط الأكاديميين، إلى أن يكون لها تأثير كبير في تطوّر الأدب المكتوب بلغة تلك الترجمات، بل تميل هذه الأنواع من الترجمة إلى أن يكون لها وجود غامض في وسط أكاديمي لا يمكن السيطرة عليه، التي اعتقد الأكاديميون منذ مدّة طويلة بأنها تنتمي إليه. وهذا أمرٌ جدير بالملاحظة إلى حدٍّ كبير، لأنّ الأكاديميين نفسهم، الذين لديهم قناعات متحفّظة جداً، لم يجدوا صعوبةً على الإطلاق في الاعتراف بتأثير الترجمات على تطوّر اللغة أو اللغات. يبدو أنّ الخط المرسوم هنا يتجه نحو الأدب.

النقطة المهمة التي أشار إليها باوند وبنيامين هي أنّ المترجم واهب الحياة. وهذا ما يمنح المترجم قوةً معينة: النصوص التي لا تُترجم لا تستمر ولا تحيا. يمكن النظر إلى المترجمين مرة أخرى بأنهم وسطاء، كما كانوا دائماً، ولكن سُمِحَ لهم الآن مرة أخرى بأن يحتفظوا بجدول أعمال يختلف عن متطلبات الدقة فحسب. ومقابل التقاليد الأكاديمية والمؤسسات الأكاديمية (على نحو أبطأ بكثير)، تطوّرت المواجهة مع ما وُصِفَ أعلاه ببطء: لم يكن بإمكان المترجمين إضفاء الحياة على الأعمال الأصلية التي ترجموها فحسب، بل كان بإمكانهم أيضاً تحديد نوع الحياة التي سيمنحونها لتلك الأعمال الأصلية، وكيف سيحاولون إدخالها في الأدب المتلقي. بتعبير آخر؛ لقد قاموا بالفعل بإنشاء صورة للأصل لزمنهم ولقرّائهم. وهذا ما فعلته أيضاً الترجمات التي فترت همّتها في وسط أكاديمي لا يمكن السيطرة عليه، بطبيعة الحال، حتى لو ادّعت أنها لا تفعل ذلك لصالح الدقة أو الموضوعية، لكنها أقل تأثيراً في الثقافة المتلقية، لأنها تحديداً لا ترغب في استبدال الأعمال الأصلية ولا تحاول ذلك: فلا تزال تنظر إلى تضاؤل القراءة بأنها فضيلة.

لقد فتح باوند صندوق باندورا، وحاول الأكاديميون، الذين هاجموا بشراسة كتابه «تحية لسكستوس بروبرتيوس»، على سبيل المثال، الحد من الضرر. وقد فعلوا ذلك

بطريقتين. الأولى هي إبعاد الشر المحتمل أساساً عن «ورش الترجمة»، التي قادها عادةً كاتبٌ ما، وأبقتهم على الأقل على هامش الوسط الأكاديمي. كانت صورة المرآة لافتة للنظر: من ناحية، المترجم الأكاديمي على هامش الحياة الأدبية لثقافته، ومن ناحية أخرى الشاعر على هامش الوسط الأكاديمي. يمكن للأكاديميين أيضاً مقارنة الترجمات التي لا تزال متوافقة مع متطلّبات الدقة، وكانت من ثَـمَّ «جيدة»، ومع الترجمات التي نشأت في ورش الترجمة، وكانت من ثَـمَّ «مثيرة للاهتمام»، إذ لا يقرؤها إلا أولئك الذين يحبّون هذا النوع من الأشياء. ليس من قبيل المصادفة أنّ الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن الماضي (التي شهدت تراجعاً طويلاً عن الدقة وأظهرتها، وتقدّماً بطيئاً يتجاوز مستوى الكلمة بوصفه أفق الإنتاج والتفكير في الترجمة) مثّلت مرحلة دراسية في المحاولات الجديدة للتفكير في الترجمة. وأثّرت الأسئلة الكثيرة المطروحة فيما إذا كان النصُّ ترجمةً أم محاكاةً أم نسخةً أم إعادة صياغة وما إلى ذلك، مما أدى للأسف إلى استبعاد أسئلة أخرى ذات طبيعة أساسية أكثر، على الأقل لبعض الوقت. وكما يحدث غالباً، يؤدي البحث عن التعريفات إلى عدم ارتياح بدلاً من يقين، لأنه لا بُدَّ من تحديد المصطلحات في التعريفات نفسها، وكانت النتيجة مزيداً من الإرباك بدلاً من التوضيح.

بات من غير السهل تجنّب التفكير في ظاهرة الترجمة في السبعينيات والثمانينيات وذلك لسببين. الأول هو ظهور نوع من التفكير في الأدب أكد على تلقي النصوص مقابل إنتاجها، والثاني هو ظهور التفكيك. أوضحت نظرية التلقي أنّ تأثير العمل الأدبي في ثقافته يعتمد اعتماداً كبيراً على تلقي هذا العمل، أي على الصورة التي يخلقها النقاد له. وهنا نجد ارتباطاً واضحاً بالترجمة: إنّ تأثير العمل الأدبي المترجَم لا يعتمد على الصورة التي أنشأها النقاد له فحسب، بل يعتمد اعتماداً أساسياً أيضاً على الصورة التي أنشأها المترجمون له. وبفعل ذلك، افترضت نظرية التلقي أنّ المترجمين مسؤولون عن الشهرة والتأثير وما إلى ذلك لعمل أو نوع أو حتى أدب كامل على الأقل بالقدر نفسه لشهرة الكاتب وتأثيره (إذ يُفترَض أن يكون عبقرياً)، فهو الذي ابتكر العمل أول مرّة. ولولا كونستانس غارنيت (Constance Garnett) لما كان هناك أدب روسي في القرن التاسع عشر بالإنكليزية، ولولا باوند وويلي لما كان هناك شعرٌ صيني. من المهم أن تصبح الترجمة متوافقة مع ظهور نظرية التلقي. لم تستطع نظريات الأدب، التي كانت بطبيعتها غير تاريخية مثل النقد الجديد ولا سيّما البنيوية، أن تتصوّر موقعاً أساسياً لدراسة الترجمة ضمن دراسة الأدب أكثر من هذا الموقع.

وبالنسبة إلى التفكيك، تُعَدُّ الترجمة حقيقة فقط بقدر ما تشير إلى تصريحات والتر

بنيامين حول الموضوع. وبعيداً عن هذا المجال المحدود جدلياً، يستخدم التفكيك الترجمة على أنها استعارة لجميع أنواع التحوّلات، من جمع البيانات في التحليل النفسي إلى تفكير هايدغر، لكن الفكرة المهمة هنا هي أنّ التفكيك شكّك بشدة في العلاقة الهرمية - القائمة أصلاً على الطبيعة المقدسة للنص الأصل - بين النص الأصل وترجمته، وبهذه الطريقة فإنه يقوّض آخر بقايا مفهوم الدقة. يغدو النصُّ نصّاً أصلياً فقط حين يُترجَم، ودون الترجمة يظلُّ النصُّ نصّاً لا أكثر. أضف إلى ذلك الترجمات التي تكون أهميتها في الثقافة أكبر من أهمية نصوصها الأصلية. وربما كانت «رباعيات عمر الخيام» لفيتزجيرالد خيرَ مثالٍ على ذلك.

لقد وصلنا الآن إلى الفكرة التي نشأت عندها علاقة شراكة جديدة بين الترجمة والأدب المقارن. ولتكون هذه البداية الجديدة منتجة، من الضروري أن نتجنّب مزيداً من الغموض. وتحقيقاً لهذه الغاية، يجب أن نميّز ثلاث نقاط أساسية.

النقطة الأولى هي التمييز بين ترجمةٍ وأخرى. نظراً لأنّ دراسة الترجمة تنطبق على الأدب المقارن، فإنّ هذه الدراسة تهتم على نحوٍ غير مباشر فقط، إنْ وُجِدَ هذا الاهتمام، بتدريب المترجمين، وهذا لا يعني أنّ هذا التدريب في حدٍّ ذاته ليس نشاطاً مُنتِجاً أو مهماً أو ضرورياً للغاية، بل إنّ دراسة الترجمة تتعامل مع المنتَج النهائي لنشاط الترجمة، إذ يُشار إلى هذا المنتَج، على نحوٍ ملائم، بأنه عملية الترجمة.

النقطة الثانية التي يجب أن نميّزها هي بين المعياري والوصفي، كما دعا المفكّر جيديون توري (Gideon Toury) وآخرون بلا كلل على مدى العقدين الماضيين. لا يحدث تحليل الترجمة أو الترجمات للإعلان عن نوع واحد «جيد» من الترجمة ونوع آخر «سيئ»، وهذا التحليل لا يبدأ حتى من افتراض ذلك، بل من حقيقة أنّ بعض الترجمات كانت مؤثرة للغاية في تطوير ثقافات أو آداب معينة، ويسأل التحليل «لماذا». يمكن من ثَـمَّ أن تُقسَم كلمة «لماذا» العامة إلى أسئلة محددة أكثر: مَنِ الذي كلَّف بالترجمة ولماذا؟ وما الإستراتيجية التي جرى تبنّيها من أجل الترجمة ومَنِ الذي تبنّاها ولماذا؟ لماذا كانت الترجمة مؤثرة للغاية؟ وكم من الوقت بقيت على هذه الحال؟ وهذه القائمة ليست شاملة بأيّ حال من الأحوال. تتضمّن نهاية دراسات الترجمة المعيارية أيضاً توسّعاً هائلاً في مجال دراسات الترجمة في حدٍّ ذاته. وبدلاً من الاقتصار على «القواعد» لإنتاج ترجمات «جيدة»، يمكن لدراسات الترجمة الآن أن تكرّس نفسها للحقل الكامل الذي أطلق عليه التفكير الألماني الحديث في الترجمة اسم «ممارسة ترجمية»، وما كنتُ أشير إليه سابقاً بمصطلح «إعادة الكتابة». ولـمّا كان الكتّابُ على الأقل مؤثرين بوصفهم كتّاباً في ضمان استمرار الأعمال الأدبية وبقائها - والمقتطف

المشار إليه أعلاه هو مجرّد مثال على ذلك - من المهم أن تُدرَس أشكال متنوّعة من إعادة الكتابة، إذا أردنا للمؤرّخين الأدبيين أن يكونوا قادرين على تأسيس سببية بين الظواهر التي يُدرِجونها في أعمالهم. ومن المهم أيضاً أن نتذكر بأنّ للكتّاب الذين يعيدون الكتابة دائماً أجندة معينة، سواء أكانت مخفيَّة أم لا، وأنّ هذه الأجندة ستؤثر في إعادة كتاباتهم.

أما النقطة الثالثة التي يجب أن نميّزها فهي بين التحليل والإنتاج. فعلى الرغم من أنّ دراسة الترجمة لا تُعلِّمنا في واقع الأمر كيف نترجم، هذا لا يعني أنها لا ينبغي أن تشجع على إنتاج الترجمات أو منح درجة عالية من الاحترام لتلك الترجمات ولمن ينتجها، ولا سيّما إذا كانوا يقدّمون أعمالاً في آداب أقل شهرة، ولا يصل إليها القرّاء الذين اعتادوا قراءة الآداب الأكثر شهرة. يمكن أن يُنتج هذه الترجمات أولئك الذين درسوا نصّاً معيّناً لسنوات – كالأكاديميين - وأولئك الذين لم يدرسوها لكنهم يرغبون في ترجمتها، لأنهم يعتقدون بأنها مهمة في المرحلة الحالية من تطوّر أدبهم أو ثقافتهم أو كتّابهم. إنّ أهداف هذين النوعين من نشاط الترجمة تختلف، لكنّ هذا لا يعني على نحوٍ قاطع أنّ أحدهما متفوقٌ على الآخر، طالما أنّ الأكاديميين لم يعودوا يرغبون، باسم الدقة، في إحالة ترجماتهم إلى وسط أكاديمي لا يمكن السيطرة عليه. وغنيٌّ عن القول إنّ هذه الترجمات تؤخذ في الحسبان حين نتخذ قرارات التوظيف والتثبيت في العمل والترقية. يجب أن تُكافأ الخدمة المقدَّمة للثقافة بأكملها، حتى لو كانت لا تفي بمعايير المؤسسات التي تطوّرت في العصر الرومانسي.

وبتحديد هذه النقاط التي ميّزناها والاهتمام بها، يمكن للأدب المقارن أن يشارك في تفكير إيجابي ومنتج حول ظاهرة تعدد الثقافات من الدرجة الأولى المعروفة باسم الترجمة. توضّح المقالات الواردة في هذا العدد بعض الطرق التي يمكن أن يحدث فيها هذا التفكير. في الواقع، في الوقت الذي تزداد فيه الكتب والمقالات المتعلّقة بالترجمة ازدياداً ملحوظاً، وتخفق بوجه عام في إظهار وجود أزمة، أو حتى نهاية، في الكتب والمقالات التي تتناول الأدب المقارن، قد يحين الوقت الذي تأتي فيه الترجمة لمساعدة الأدب المقارن.

هوامش

(1) «الجميلات الخائنات» يشير هذا المصطلح إلى ممارسة أدبية شائعة في فرنسا في القرن التاسع عشر، إذ يقوم المترجمون «بتحسين» النص المصدر، ومن ثم لا يكونون مخلصين جداً تجاه النص الأصلي. (المترجم).

(2) القبالة أو القبلانية: هي معتقدات وشروحات روحانية فلسفية تفسرّ الحياة والكون. بدأت عند اليهود وبقيت حكراً عليهم قروناً طويلة حتى أتى فلاسفة غربيون وطبّقوا مبادئها على الثقافة الغربية فيما يسمى العصر الجديد. (المترجم).



فارسيَّات

«ملحمة الحرافيش»

د. بثينة شموس

دكتورة في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة طرطوس، سورية

الملخص

منذ القديم وملامح التأثر والتأثير بين الفارسية والعربية ملموسة وواضحة، فكثيراً ما كان الشعراء العرب يقترضون من الفرس كلماتٍ أو أفكاراً أو موضوعات شعرية، وكثيراً ما كان الفرس يأخذون عن العرب مفردات ومعاني وعبارات وشعراً. وقد استمر هذا التبادل بين اللغتين حتى العصور الحديثة، وربما ازداد عما كان عليه بسبب العلاقات القائمة بين متكلمي اللغتين، فقد نلحظ في رواية فارسية تأثيرات عربية، وقد نلحظ بالمقابل تأثيراً للفارسية في رواية عربية، وهو محط اهتمامنا، فهذا البحث يقوم على تقصي الأثر الفارسي في رواية "ملحمة الحرافيش" للروائي المصري "نجيب محفوظ". يقوم هذا البحث وفقاً للمنهج التحليلي الوصفي المكتبي على دراسة الأشعار الفارسية في رواية نجيب محفوظ المذكورة، وقد توصل البحث إلى أن محفوظ أورد في روايته أشعاراً فارسية تتميز بكونها تعود جميعاً إلى الشاعر حافظ الشيرازي وكانت جميعاً مطالع لغزلياته، والروائي لم يختر هذه الأبيات عشوائياً بل كان المضمون الشعري منسجماً فيها جميعاً مع معنى المقطع النثري المرافق، وهو ما سنفصل القول فيه في دراستنا من خلال الشواهد من الرواية.

مقدمة

سيقوم هذا البحث بالتركيز على دراسة الأبيات الفارسية الواردة في رواية نجيب محفوظ المذكورة، وذلك بالاستعانة بديوان حافظ الشيرازي وترجمته للعربية، وسنقارن بين ما يرمز إليه البيت الشعري مع المحتوى النثري الذي تضمنه، في محاولة لكشف الانسجام المعنوي بينهما وسنعمل على الإجابة عن أسئلة تطالع قارئ الرواية، وتؤدي الإجابة عليها إلى إزالة الغموض الذي يحيط بفهم الرواية.

خلفية البحث

نلمح الكثير من الإشارات في كتب ومقالات عديدة إلى الأثر الفارسي في بعض الأعمال الأدبية العربية-الشعرية خاصة، وهو ما نراه في كتب الأدب المقارن التي تعنى بالمقارنة بين الأدبين، ومن ذلك كتاب "الأدب المقارن" للدكتور "طه ندا" الذي صدر عام 1991م عن دار النهضة في بيروت، والذي تناول الباحث فيه بإسهاب التأثير المتبادل بين العرب والفرس فيما يتعلق بالشعر، وكتاب "الأدب المقارن" للدكتور "عباس العباسي الطائي" الذي انتشر عام 2012م عن الدار العربية للموسوعات في بيروت، والذي تناول في الفصل الرابع الأدب المقارن بين الأدبين العربي والفارسي، وذكر فيه التأثير والتأثر بين شعراء العرب والفرس، وعرج على التأثير والتأثر في الشعر الحر العربي والفارسي في الفصل السادس أيضاً، وغيرها من الكتب المقارنة، ولكننا قلما نلمح دراسة هذا التأثر والتأثير في النثر، أو دراسة تأثير شاعر ما في أثر روائي آخر، ومما نراه يعود إلى نجيب محفوظ وروايته من دراسات كتاب انتشر عام (2004) بعنوان "التحليل النفسي للأدب: دراسة نفسية في ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ" للباحث محمد حسن غانم، وقد تناول فيه الباحث كما يبدو من عنوانه- تحليلاً نفسياً للشخصيات الرئيسية في الرواية دون أن يعني بما فيها من تأثيرات فارسية، إلا أن ما يمس محور دراستنا لا نراه إلا في بعض التعليقات المتفرقة التي تشير إلى استخدام نجيب محفوظ للأشعار الفارسية في روايته "ملحمة الحرافيش" دون أن تعنى تلك التعليقات بمعنى هذه الأشعار أو بدراستها أو حتى بترجمتها، ولكن الدكتور "يحيى داود" ذكر في مقالة رقمية له بعنوان "نجيب محفوظ وحافظ الشيرازي" الأبيات الفارسية الواردة في الرواية المذكورة وترجمتها بالكامل كما وردت في ترجمة ديوان الشاعر، دون أن يتناول دراسة الارتباط المعنوي بين المقطع النثري والبيت الشعري الفارسي الذي يدعمه من جهة أو أن يهتم بدراسة الأبعاد الخفية وراء استخدام

هذه الأبيات بلغة أجنبية أو بسبب اختيار الشاعر حافظ دون غيره من جهة أخرى، كما لاحظنا -بعد تصنيف هذه المقالة- وجود مقالة بعنوان: "أدب حافظ الشيرازي في ملحمة الحرافيش" للمؤلفين: حسين ميرزايي نيا وفرشته أفضلي وهاشم محمد هاشم الكومي، وقد تناولوا فيها مجموعة من القضايا الموجودة في الرواية كالمسألة الميتافيزيقية والصراع الطبقي والعمل الجماعي ومن ثم الأشعار الفارسية في محاولة للربط بينها وبين المضمون النثري، دون أن تعنى المقالة بسبب اختيار لغة أعجمية أو سبب اختيار المطلع دون غيره، ومن هنا رأينا أنه من المستحسن أن نقوم بدراسة تشمل هذه الأبيات وارتباطها بالرواية في رؤية جديدة وهدف الكاتب من ذكرها بلغتها الأصلية ومحاولة اكتشاف السبب في اختيار الشاعر حافظ الشيرازي ومطالع الغزليات على وجه الخصوص، ومن ثم إعادة قراءة الرواية قراءة تطبيقية من خلال أبياتها وحسب في محاولة لزيادة إيضاح هذه الرواية وكشف الغموض عنها، وهو ما يحقق اختلافاً للمقالة الراهنة عن بقية المقالات.

أسئلة البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

ما هي الأبيات الفارسية الواردة في رواية محفوظ؟ وما مدى مطابقتها للمضمون النثري المرافق لها؟

لماذا اختار محفوظ اللغة الفارسية؟ وما هو هدفه من اختيار الشاعر حافظ الشيرازي؟ ولماذا خصّ المطالع فقط بالذكر في روايته؟

الفرضية

فيما يتعلق بالسؤال الأول فمردّه إلى ما يُلاحظ في رواية "ملحمة الحرافيش" من وجود أبيات باللغة الفارسية تتوزع على حكاياتها، وقد افترضنا أن هذه الأبيات لا بد من أن تنسجم مع المقاطع التي وردت فيها، وألا يكون اختيارها عشوائياً -خلافاً للتوقع الذي تقتضيه معرفتنا المسبقة بأن محفوظ لا يجيد الفارسية ويدعمه الكاتب بأنه لم يذكر شيئاً عن تلك الأبيات شرحاً أو ترجمة أو تعليقاً- وأن يكون إيرادها في الرواية هادفاً، أما السؤال الثاني فينطلق من اعتقادنا بأن ذكر هذه الأبيات باللغة الفارسية دون العربية يعود إلى هدف لم يفصح عنه الكاتب صراحة، وقد خصّ شاعراً واحداً دون غيره بالاقتباس منه، وهو أمر لا يمكن غضّ الطرف عنه، واختار من بين أشعار ذلك الشاعر المطالع دون غيرها، وكل ذلك كان يعود إلى هدف جلّ همّنا في هذا

البحث أن نكشفه، وأن نستشهد على كل ما ندّعيه بشواهد من الرواية تدعم أقوالنا، وهو ما سنوضحه من خلال البحث والتحقيق.

المنهجية

اعتماداً على المنهج التحليلي الوصفي المكتبي سيقوم هذا المقال بدراسة الرواية في محاولة للإجابة على الأسئلة المذكورة أعلاه، وسنقدّم البحث بذكر لمحة عن حياة نجيب محفوظ بما يخدم بحثنا، وملخص للرواية، ومن ثم سنقوم بعرض الموضوع الأصلي؛ بذكر الأبيات الفارسية بترتيب ورودها في الرواية مع ما يلزم من المقطع المنثور الذي رافقها، لنرى مدى الانسجام المعنوي بين النثر والشعر فيها، وسنذكر توثيقها في ديوان حافظ، وترجمتها إلى العربية ملتزمين بترجمة الشواربي، نظراً لأن هذه الترجمة انتشرت قبل الرواية بمدة، وهو ما يرجح أن يكون المؤلف قد اعتمد عليها في تحقيق الانسجام المعنوي بين المنثور والمنظوم، نظراً لعدم وجود أي مصدر عن حياته يفيد بأنه كان يجيد اللغة الفارسية، وسندرس مدى تطابق المعنى بين الكلام النثري والبيت الشعري لكل بيت على حدة، ومن ثم سنعرض مجموعة الأبيات الواردة في كل حكاية في محاولة لإعادة قراءة الحكاية كاملة من خلال الأبيات فقط، وبعد ذلك سننطلق في قراءة تحليلية إلى البحث في الأسباب؛ سبب اختيار اللغة الفارسية، وسبب عدم ترجمة الأشعار أو الإشارة إلى معناها أو قائلها، وسبب اختيار حافظ دون غيره، وسبب اختيار مطالع الغزليات دون غيرها، خاتمين ذلك كله بما توصل إليه البحث من نتائج، ثم سنذكر أخيراً ثبتاً لأمهات الكتب التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا.

نجيب محفوظ

روائي مصري كبير، وهو من أعظم الروائيين العرب وفقاً لرأي معظم النقاد، ولد في مصر وعاش فيها، ودرس الفلسفة في كلية الآداب في جامعة القاهرة، وكان ضعيفاً في اللغات الأجنبية. له العديد من الأعمال الأدبية الشهيرة والمترجمة إلى عدة لغات أجنبية، ومنها: بين القصرين وقصر الشوق والسكرية، والقاهرة الجديدة، وزقاق المدق، وأولاد حارتنا، وليالي ألف ليلة، وملحمة الحرافيش وغيرها الكثير، وكلها تصور الأوضاع الاجتماعية والسياسية وتفاصيل الحياة في المجتمع المصري. حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1988م[1].

ملخص الرواية

تدور أحداث ملحمة الحرافيش في عشر حكايات تتضمن كل منها مقاطع متعددة، وتحكي قصة أحد الحرافيش في أجيال متعاقبة من نسل عاشور الناجي، وهو بطل الحكاية الأولى في الرواية التي ابتدأت بقصته وانتهت بقصة عاشور ربيع الناجي سميِّ جده وشبيهه خلقاً وخُلُقاً ومكمل مسيرته، في نهاية مفتوحة تُشعِر القارئ باستمراريتها عبر الزمن وإمكانية تكرارها عبر أجيال لاحقة.

قبل البدء، من المفيد أن نذكر أن الأبيات الفارسية المقصودة هنا جميعاً كانت تصدر عن التكية، ولم تكن تجري على لسان الشخصيات إطلاقاً، فكان يشار دائماً إلى أن الشخصية سمعت الأناشيد من التكية، لهذا فإننا سندرس مدى انسجامها مع الحال التي تمر بها الشخصية كعنصر خارجي عنها، وليس كعنصر منطلق من ذاتها، وإلا لما كان لدراسة الانسجام بينهما أية أهمية، ولتقصي الأبيات الشعرية سنذكرها بالترتيب الذي جاءت فيه في الرواية، ابتداءً من الحكاية الأولى.

جاء في الحكاية الأولى: «مضى -عاشور- في الممر حتى بلغ ساحة التكية... تصاعدت الأناشيد بغموضها فصمم على طرح الهم جانباً وقال لنفسه: لا تحزن يا عاشور فلك في الدنيا إخوة ليس لعددهم حصر. ومضى تلاحقه الأناشيد:

اى فروغ ماه حسن ازروى رخشان شما آب روى خوبى از چاه زنخدان شما.»[2]

هذا البيت هو مطلع الغزلية الثانية عشر لحافظ الشيرازي[3]، ومعناه بالعربية: يا من ضياء القمر من وجهك النضير يسطع! ويا من ماء الحسن من بئر غمازتك العميقة ينبع![4]

كان المقطع الذي سبق البيت الشعري يتحدث عن مغادرة عاشور للبيت الذي عاش فيه بعد وفاة وصيّه الذي يبنّاه ومغادرة زوجة الوصي إلى حي أهلها، إذ لم يبقَ له هناك سوى عمه "درويش" الذي لا يربط بين أفكارهما ومبادئهما رابط، وحين غادر أحس بأنه وحيد في هذه الدنيا، وقد جاء البيت لينبئه بأنه سيصير محبوباً لدى الجميع، وسيحظى بمكانة سامية في القلوب، وبهذا فإنه كان متناسباً مع الحالة النفسية للشخصية، إذ يوجد انسجام معنوي بين مضمون البيت ومضمون المقطع السابق له.

جاء في الحكاية الأولى أيضاً: "كان عاشور يتربع في الساحة أمام التكية ينتظر انسياب الأناشيد... تهادى من التكية صوت عذب ينشد:

زگريه مردم چشمم نشسته درخونست"[5].

هذا الشطر هو المصراع الأول من مطلع الغزلية الرابعة والخمسين لحافظ الشيرازي[6]، ومعناه باللغة العربية: إنسان عيني بسبب البكاء غارق في لجة من الدماء[7].

يذكر محفوظ في روايته شطرة واحدة من مطلع الغزلية، وقد كانت الصفحات السابقة لهذا المصراع تتناول حواراً بين درويش وعاشور، ومن الواضح فيه أن عاشور كان يأسى للمصير الذي آل إليه رفيقه في المربى، فعلى الرغم من أن الشيخ "عفرة زيدان" رباهما معاً وعلمهما كل ما يتعلق بالدين معاً، إلا أنهما افترقا في الدروب بعد موته، ومن الواضح أن عاشور أسف أشد الأسف للدرب التي اختارها درويش، وهذا البيت كان في نهاية لقائهما الأول بعد خروج درويش من السجن، ولهذا فإنه يتضح لنا أنه يعبر عن حال عاشور النفسية، وهو -بهذا- يتفق أيضاً مع السياق العام للفقرات السابقة، ويعكس نفسية للبطل التي لم يعبر عنها صراحةً، ويلخصها بطريقة بارعة. ومما يدل على أن الكاتب لم يختر من الأبيات إلا ما يناسب المعنى في الكلام المنثور أنه اكتفى بالشطر الأول من هذه الغزلية، فلو أنه ثبت الشطر الثاني "ببين كه در طلبت حال مردمان چونست"[8] لما تناسب معنى المصراع مع المعنى العام للمقطع، فهو لا يريد إلا أن يظهر حزن عاشور على ما آلت إليه حال درويش، دون أن يدّعي أن بقية الناس يتهافتون على درويش أو يحبونه، فهذا مناقض لما جاء في الرواية، ولهذا فقد اكتفى بما يناسب النص دون إيراد الشطر الثاني.

يقول محفوظ في الحكاية الأولى أيضاً: «ولما خلصت العربة إلى الساحة استقبلتها تراتيل آخر الليل وهي تشدو:

جـز آسـتان تـوام درجهـان پناهـى نيسـت

سر مـــرا بجز ايـــن در حواله گاهى نيســـت»[9]

هذا البيت هو مطلع الغزلية السادسة والسبعين لحافظ الشيرازي[10]، ومعناه بالعربية: لا ملجأ لي في الدنيا سوى أعتابك، ولا معتصم لرأسي إلا في هذا الجناب[11].

من الواضح أن ما سبق هذا البيت كان يتحدث عن مغادرة عاشور وزوجته وطفله للحي بعد انتشار وباء أهلك الكثير من سكانه، وذلك بعد أن رأى رؤيا أنبأته بتحذير الجميع ومغادرة الحي، فاتجهوا إلى مكان خالٍ من الناس في الجبل، إذ لا ملجأ إلا الله الذي حذره بالإشارات وأرشده إلى أين يتجه، وهذا البيت يتفق بالكامل مع المضمون العام، فهو يفر طالباً المأوى ويتيقن أن لا ملجأ إلا الله، ولا حافظ إلا هو.

جاء في بداية المقطع الرابع والخمسين من الحكاية الثانية من قصة شمس الدين ما يأتي بدءاً بالبيت الفارسي:

«صلاح كار كجا و منِ خراب كجا ببين تفاوت راه از كجاست تا بكجا

كان يذوب في السماع تحت ضوء البدر...فلما رآه الرجل مضى إليه وهو يتساءل: أما علمت يا معلم؟ رجالك يتربصون لزفة فتوة العطوف الجديد!... فتساءل شمس الدين محتداً: من وراء ظهري؟!»[12]

البيت الوارد هنا هو مطلع الغزلية الثانية لحافظ الشيرازي[13]، ومعناه باللغة العربية: أين صلاح الحال من خراب حالي أين؟ فانظر قدر تفاوت الطريق من أين إلى أين؟[14]

تتحدث الفقرة السابقة لهذا البيت عن شيخوخة "شمس الدين" بطل الحكاية الثانية، وعجزه عن القيام بأعباء الفتوة، ونصائح الآخرين له بالتنحي والاستراحة، والفقرة التالية لذلك تتناول مشاجرة بين رجاله ورجال فتوة أخرى، وتجاوز رجاله له في قراراتهم وقتالهم وعدم الأخذ برأيه أو حتى إبلاغه بالأمر، وقد جاء البيت متناسباً بالكامل مع الفقرات السابقة واللاحقة، فهو يرى أن حاله لن تعود كما كانت والشباب لن يعود إليه والعز الذي كان فيه غادره بسبب عجزه وشيخوخته، وهو ما عبر عنه البيت بدقة.

يقول محفوظ في الحكاية الرابعة "المطارد": «سهر خضر في الساحة أمام التكية. دفن قلقه ومخاوفه في الظلمة المباركة... رنا بإجلال إلى شبح السور العتيق. ابتهل إلى بوابة التكية الشامخة... وتساءل: ماذا يخبئ لنا الغد؟ ولمَ اختص عاشور وحده بالرؤيا الهادية؟ وانتبه إلى الأنغام وهي تصعد مثل الهداهد هاتفة:

آنانكه خاك را بنظر كيميا كنند آيا بود كه گوشهٔ چشمی بما كنند»[15].

هذا البيت هو مطلع الغزلية السادسة والتسعين بعد المئة لحافظ الشيرازي[16]، ومعناه بالعربية: أولئك الذين يُحيلون التراب بنظراتهم إلى كيمياء، ياليتهم ينظرون إلينا بأطراف أعينهم[17].

يتكلم المقطع السابق لهذا البيت عن الوضع النفسي السيئ للبطل ورغبته في الفتوة ووقوف عائق كبير أمامه يتمثل في ندٍّ قوي وخطير قد لا يقوى بطل الحكاية على الوقوف في وجهه، ويتابع بتذكر الأموات والغائبين، ويبدو لنا تساؤله قبل البيت تماماً: «ماذا يخبئ لنا الغد؟ ولمَ اختص عاشور وحده بالرؤيا الهادية؟» وكأنه رغبة ضمنية للبطل في الحصول على العناية الإلهية، أو في أن تتّحد يدُ الغيب مع رغبته في حدوث رؤيا تهديه إلى الطريق الصحيح للحصول على الفتوة، وهو ما يقوله البيت تماماً، ولكن البطل لم يقله صراحة، فهو يريد قوة خارقة تقلب حاله كما يحول الكيميائيون التراب إلى ذهب.

جاء في الحكاية الرابعة أيضاً أثناء الحديث عن "سماحة الناجي": «ها هو يلبد في ظلمة الممر بين السور العتيق وسور التكية. هنا، منذ أجيال أُلقي بعاشور، بلا اسم ولا شكل، في لفافة. هنا انهمرت فوقه الأناشيد بلا وعي منه... ها هي الأناشيد تتسلق أمواج الظلام:

در ين زمانه رفيقى كه خالى از خللست صراحى مى ناب وسفينهٔ غزلست»[18].

وجاء بعد مقتل المحبوبة بعيد هذا البيت: «الأناشيد تنتظم ودقات قلبها، تباركها وتبدد وحشة الظلمة»[19].

هذا البيت هو مطلع الغزلية الخامسة والأربعين لحافظ الشيرازي[20]، ومعناه باللغة العربية: في هذا الزمان الرفيق الخالي من الخلل والمبرّأ من الزلل هو إبريق الخمر المصفاة ومجموعة الشعر والغزل[21].

كانت الفقرة السابقة لهذا البيت تتناول تخطيط بطل هذه الحكاية "سماحة" مع محبوبته "مهلبية" للهروب خوفاً من بطش أحد خطّابها سراً دون أن يعلم بأمرهما أحد، ثم جاء البيت لينبئنا بأن خللاً ما سيحدث في رفيق العمر، فقد افتُضِح السر وقتلت المحبوبة، فكأن الزمن كشف له أن الكمال ليس له، وهو لم يصرح بذلك، بل أنبأنا به البيت الذي تناغم مع دقات قلب المحبوبة المحتضرة متوجهاً معها إلى العدم، وذلك في تناسب كبير بين مضمونه والمضمون النثري الذي تضمنه.

وفي نهاية الحكاية الرابعة يقول عن سماحة: «في طريقه إلى الاختفاء وقف في الساحة أمام التكية... ومضى نحو الممر، والأصوات تترنم في جلال الليل:

درد ما را نيست درمان الغياث هجر ما را نيست پايان الغياث»[22].

هذا البيت هو مطلع الغزلية السادسة والتسعين لحافظ الشيرازي[23]، ومعناه: أما ألمنا لفراقه فلا دواء له فالغياث الغياث، وأما هجره لنا فلا نهاية له فالغياث الغياث[24].

تتحدث الفقرة السابقة عن مشكلة تعرّض لها "سماحة"، فقد عاش سنوات طوال من عمره بعيداً ومهجّراً ومطارداً هرباً ممن ألحقوا تهمة قتل محبوبته به بشهادة مزورة حكم عليه بعدها بالموت أو الفرار، وقُبيلَ سويعات من انتهاء المدة ظنّ أنه قام بقتل رجل من المخبرين كان قد أخذ بيته وتزوج زوجته بعد تطليقها منه، فعاد -كما كان- طريداً ومهجّراً وخائفاً ومظلوماً، ومن هنا نرى أن هذا البيت لا يتناسب وحسب مع المضمون النثري الموجود فيه، وإنما يلخصه بإبداع ويصوره بإيجاز يعجز النثر عن الإتيان بمثله.

جاء في الحكاية الخامسة "قرة": «وحمل الطفل في لفافته ومضى به ليلاً إلى ساحة التكية. استقبل الأناشيد في أولها وسرح في فكره إلى الممر الضيق حيث تُرك عاشور

في مثل سن ابنه. وكما تعبر سحابة وجه القمر فتحجب نوره اقتحمه خاطر مظلم. تذكر ما يتقوّل به الأعداء عن عاشور وأصله، فغشيته كآبة عفنة. لاذ قرة بالأناشيد ليغتسل من عرقها الحامض.. انغمس في الأنغام تماماً وهي تردد:

نقدها را بود آيا كه عيارى گيرند

تا همه صومعه داران پى كارى گيرند»[25].

هذا البيت هو مطلع الغزلية الخامسة والثمانين بعد المئة لحافظ الشيرازي[26]، والمعنى العربي للبيت: يا ليتهم يزنون النقود ويقدرون عيارها حتى يأخذها المعتكفون بالصوامع جزاءً لأعمالهم[27].

يبدو لنا مما سبق البيت هنا أن بطل هذه الحكاية يفكر في المفارقة الكبرى بين حقيقة عاشور وصورته في أذهان الناس، فعلى الرغم من نبل أخلاقه وسموها إلا أن الناس -بعد انقضاء عقود على اختفائه- صاروا لا يقدّرنه حق قدره، وهو ما يتناسب بشدة مع مضمون البيت، فالبيت يطالب الناس بأن يعرفوا قدر الأشياء -وهي النقود هنا- وقيمتها حتى ينال كل محسن حقه وقدر إحسانه، ومن هنا نرى أن البيت يلخص الفكرة التي أراد البطل إيصالها بأسلوب بليغ وموجز.

أورد محفوظ في الحكاية الخامسة أيضاً: «نام سماحة بقية النهار كله. وسهر الليل في ساحة التكية. عرفها هذه المرة عن طريق الأذن والأنف واللمس. دعا بقوة الخيال صورة التكية والتوت والسور العتيق، وراح يملأ قلبه بالأنغام في ارتياح وغبطة. بسط راحتيه وقال: حمداً لله الذي شاءت إرادته أن أدفن إلى جوار شمس الدين. حمداً لله الذي أذنت رحمته للعدل أن... وجرى شكره في ظل نشيد يترنم:

هرآنكه جانب اهل خدا نگه دارد خداش درهمه حال ازبلا نگه دارد»[28].

هذا البيت هو مطلع الغزلية الثانية والعشرين بعد المئة لحافظ الشيرازي[29]، ومعناه باللغة العربية: إن من يرعى جانب أهل الله يحفظه الله في جميع الأحوال من البلاء[30].

نلاحظ فيما سبق هذا البيت أن البطل "سماحة" استراح قلبه إلى جوار من يحب بعد حياة مليئة بالعناء والمشقة والتعب، والمتابع لتفاصيل حياته يجده مظلوماً في كل قصة دخل فيها، وما كان ما حدث معه سوى من سوء التقدير وتآمر الآخرين عليه، فقد كان في كل أمر يحفظ حدود الله، وقد منّ الله عليه في آخر عمره بالعودة إلى داره والموت بين أبنائه والدفن إلى جانب جده، ودون شك فإن فكرة البيت تدور حول ثواب العمل الحسن، فمن يحفظ حدود الله يحفظه الله، وهو مضمون قصة سماحة ونهايته، ومن هنا فإننا نرى أن البيت يتناسب أيضاً مع المضمون النثري المرافق له، ويلخصه،

ويكسبه لمسة أدبية ناتجة عن امتزاج الشعر بالنثر في صورة تأكيدية.

جاء في الحكاية السابعة التي تدور عن جلال بن زهيرة: «تخلى جلال عن العمل لوكيله... وفي الليل وقف قبالة التكية. مرت به الأنغام. باستهانة طرق الباب. لم يتوقع رداً. عرف أنهم لا يردون. أنهم الموت الخالد الذي يتعالى عن الرد. تساءل: أليس للجار حق؟ وأنصت للغناء فانساب الصوت بعذوبة:

صبحدم مرغ چمن با گل نو خاسته گفت   نازكم كن كه درين باغ بسى چون تو شگفت»[31].

هذا البيت هو مطلع الغزلية الحادية والثمانين لحافظ الشيرازي[32]، وترجمته العربية: عندما تنفس الصباح تحدث طائر الخميلة مع الوردة الجميلة فقال: ما أكثر ما تفتح مثلك في هذا البستان، فأقلّي ما أنت عليه من دلال[33].

إن هذا البيت يطلع البطل على مستقبله، فسيطالعنا بعد هذا المقطع ما سيكسبه جلال من غرور ونرجسية وحب للذات وإعجاب بمظهره الذي ورثه عن أمه الفاتنة، وسنرى لاحقاً أن غروره سيقوده إلى حتفه. ولهذا فإن هذا البيت متناسب للغاية مع محتوى الحكاية، ولو فهم جلال هذا البيت لحذر من غروره ومصيره الأسود، فالبيت يتناسب معنوياً مع الحكاية الوارد فيها، ويتحد في مضمونه معها.

جاء في الحكاية العاشرة التي تدور عن عاشور بن جلال: «ولم يطق البقاء في البدروم مع أحزانه فخرج إلى الظلام، مسوقاً بقوة خفية نحو ساحة التكية، نحو خلود جده عاشور. جلس القرفصاء في جو جامد لا يتنفس تسبح فيه الأناشيد وحدها، أصغى طويلاً وغمغم: ما أشد ألمي يا جدي! وناجته الأناشيد بلغتها الغامضة:

بى مهـر رخـت روز مـرا نـور نماندسـت

وزعمر مـــرا جز شـــب ديجور نماندســـت»[34].

هذا البيت هو مطلع الغزلية الثامنة والثلاثين لحافظ الشيرازي[35]، ومعناه باللغة العربية: بغير شمس وجنتك لم يبق ليومي نور، ولم يبقَ لي من العمر إلا الليل[36].

يتضح لنا أن البطل في هذه الحكاية يفتقد إلى جده ويشتاق إليه بشدة، وهو ينحو نحوه في سيرته على امتدادها ويحذو حذوه في كل خطوة، ولهذا فإن الجد -عاشور الناجي- هو الشعلة التي تهدي حفيده -عاشور بن جلال- إلى الطريق، من جهة أخرى فإن البطل يشعر بالليل جاثماً فوق قلبه نتيجة للإهانة التي لحقت بأمه ولم يستطع ردها أو محوها، وهو ما يسرده البيت بطريقة أخرى، فلولا نور وجهه -الجد- لما بقي نور، ولم يبقَ في عمره -الحفيد- سوى الليل الحالك، فالبيت أيضاً يتناسب للغاية مع

مضمون المقطع الذي احتواه، ويعبر عن مكنونات نفس البطل بلغة غريبة لئلا يُفتضح ضعفه.

أورد الكاتب في الحكاية العاشرة أيضاً: «وفي الليل دأب على التسلل إلى ساحة التكية. يتلفع بالظلام ويستضيء بضوء النجوم. يردد البصر بين أشباح التوت والسور العتيق. يقتعد مكان الناجي ويصغي إلى رقصات الأناشيد. ألا يبالي رجال الله بما يقع لخلق الله؟ متى إذن يفتحون الباب أو يهدمون الأسوار؟ هذا والجو يمتلئ بالأناشيد:

ديدى كه يار جز سر جور وستم نداشت

بشكست عهد واز غم ما هيچ غم نداشت»[37].

هذا البيت هو مطلع الغزلية الثامنة والسبعين لحافظ الشيرازي[38]، ومعناه: أرأيت أن الحبيب لم يرغب إلا في الجور والظلم، وأنه نقض العهد، وأنه لا يغتم للغم الذي نحن فيه؟[39]

يبدو أن الحبيب هنا هم رجال التكية الذين وصفهم بأنهم رجال الله، فإغفالهم لما يجري ظلمٌ للبطل، وهو ما أثار حزنه وعتبه، فعلى الرغم من مكانتهم السامية لديه لم يلق منهم ما يُنبئ عن اهتمامهم لأمره، وهو ما يظهره لنا تساؤله الذي سبق البيت، ومن هنا فإن البيت متحد في المضمون مع ما سبقه، واتحاده المعنوي هذا ليس إلا دليلاً على أنه يؤكد الكلام المنثور الذي تقدمه.

يختتم المؤلف الحكاية العاشرة والأخيرة لعاشور ربيع الناجي بقوله: «وعقب منتصف الليل ذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ورحاب الأناشيد... كأن الأناشيد الغامضة تفصح عن أسرارها بألف لسان، وكأنما أدرك لم ترنموا طويلاً بالأعجمية وأغلقوا الأبواب... عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق. انتفض ناهضاً ثملاً بالإلهام والقدرة فقال له قلبه لا تجزع فقد ينفتح الباب ذات يوم لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة. وهتفت الحناجر شادية:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند ‏ وندر آن ظلمت شب آب حياتم دادند»[40].

هذا البيت هو مطلع الغزلية الثالثة والثمانين بعد المئة لحافظ الشيرازي[41]، ومعناه باللغة العربية: ليلة أمس في وقت السحر أعطوني النجاة من الألم والويل، وناولوني ماء الحياة في هذه الظلمات من الليل[42].

يتضح لنا من المقطع الأخير الذي حوى هذا البيت أن الفرج حل بالبطل، فبينما كان النثر يؤكد لنا أن أبواب التكية لا بد أن تفتح لطاهري القلوب، نجد البيت الشعري يؤكد زوال الغصة والغم من القلب، وهو دليل على انفراج ناجم عن الوصول إلى المراد، ويتابع في الشطر الثاني تأكيده على أنه شرب من ماء الحياة، وماء الحياة هو الخلود،

وقد مر في البيت العاشر تأكيد على أن الأبواب لا تفتح لأن خلفها يكمن خلود الموت، ولكن الخلود هنا اقترن بماء الحياة، فهو خلود الحياة، فالبطل وصل إلى مراده، وهو ما يؤكده بيت الختام.

ولا بد قبل الانتهاء من الأبيات من أن نذكر أن الرواية تخلو من أي بيت شعر عربي فصيح، أو أي بيت فارسي لشاعر غير حافظ الشيرازي، ولكن يوجد أبيات شعر باللغة المحكية العامية[43]، أو شطرة واحدة من بيت عامي أو أغنية شعبية[44].

قراءة تطبيقية لأبيات الرواية

إذا ما نظرنا نظرة شاملة إلى الحكايات والأبيات الفارسية معاً فسنجد أن الحكاية الأولى "عاشور الناجي" اختصت ببيتين ومصراع مفرد، وإذا ما تتبعنا الأبيات نلاحظ أنها على التوالي:

ای فروغ ماه حسن از روی رخشان شما

آبروی خوبی از چاه زنخدان شما

ز گریه مردم چشمم نشسته درخونست

جز آستان توام در جهان پناهی نیست

سر مرا بجز این در حواله گاهی نیست

وكلها تدور حول عاشور الناجي بطل الحكاية الأولى، وقد عاد الكاتب وعرج إلى هذا البطل في بيت آخر في الحكاية الخامسة، على الرغم من مرور أجيال على انقضاء عهد عاشور الناجي، وهذا البيت هو:

نقدها را بود آيا كه عيارى گيرند

تا همه صومعهداران پی کاری گیرند

والأبيات الواردة في الحكاية الأولى تلخص قصة عاشور الناجي بأكملها وبإيجاز شديد، فقد بدأ مسيرته كأحد الفتوة بأن احتل مكانة سامية في قلوب الناس، وهو ما يتجلى في البيت الأول، ومن ثم بدأت الهموم تزحف إليه متمثلة بما أثاره درويش وأبناؤه من زوجته الأولى من متاعب، وهو ما يمثله البيت الثاني، ومن ثم اختفى، لكن أين اختفى؟ لقد اختفى في عتبات الله، وهو ما يبينه البيت الثالث، وما يؤكد لنا ذلك أن اختفاءه أخذ منحى أسطورياً، أن الكثيرين عدّوه من أصحاب الكرامات والرؤى، وما ورد في النص مؤيداً لذلك كثير، ومنه: «تصور آخرون اختفاءه كرامة من كرامات الأولياء»[45]، ومنه أيضاً: «ألم يكرم عاشور الناجي بالاختفاء وهو في عز القوة

والكرامة؟»[46]، وقوله: «عهد جدها العظيم صاحب الكرامات والبركات»[47]، ومنه أيضاً: «ولمَ اختص عاشور وحده بالرؤيا الهادية؟»[48]، وغيرها الكثير. ثم يأتي بيت آخر عن عاشور الناجي في الحكاية الخامسة -كما ذكرنا- يلخص نظرة الناس إلى عاشور بعد مرور أجيال على اختفائه، إذ يساور الشك البعضَ فيما إذا كان عاشور صالحاً أم لا، فبعضهم يعده لقيطاً ولصاً في حين يراه الآخرون قديساً من أصحاب الكرامات، فكان مريدوه يطلبون من البقية أن يقدروا الأشياء حق قدرها، وهو ما يبينه لنا البيت الأخير، وهذا الشك في تصنيف عاشور لم يكن موجوداً في عهد عاشور، بل حدث بعد مرور عقود على اختفائه، وهو ما نراه ينعكس في تباعد البيت عن بقية الأبيات ومجيئه في الحكاية الخامسة.

وكان المطلع الرابع من حيث الترتيب في الرواية من نصيب الحكاية الثانية التي كانت عن "شمس الدين بن عاشور"، وهو:

صلاح كار كجا ومن خراب كجا ببين تفاوت راه از كجاست تا بكجا

وخير ما يمكن اختصاره من قصة شمس الدين أنه سقط من عز وقوة إلى شيخوخة حطت من مكانته، وهو ما يلخصه البيت الوارد في قصته. ثم أتت الحكاية الثالثة دون أية أبيات فارسية، وتلتها الحكاية الرابعة التي اختصت بشخصية "سماحة" لتنال حظها في البيت الخامس والسادس والسابع، وكان البيت التاسع من حيث الورود في الرواية أيضاً من نصيب قصة "سماحة" ومكملاً لها، إلا أنه جاء في الحكاية الخامسة، فتكون الأبيات التي تتعلق بسماحة بترتيبها كالآتي:

آنانكه خاك را بنظر كيميا كنند

آيا بود كه گوشۀ چشمى بما كنند

درين زمانه رفيقى كه خالى از خللست

صراحى مى ناب وسفينۀ غزلست

درد ما را نيست درمان الغياث

هجر ما را نيست پايان الغياث

هرآنكه جانب اهل خدا نگه دارد

خداش در همه حال از بلا نگه دارد

بدأت قصة سماحة بطلبه للعناية الإلهية في عدة أمور حياتية تتعلق به، وهو ما يتراءى لنا في البيت الأول، ثم بدأت المشكلات تعترضه بدءاً من موت محبوبته وخيانة الآخرين له، وهو ما يبديه لنا البيت الثاني، وبقيت المشاكل والصعوبات تلاحقه في

أصغر تفاصيل حياته وبقي غريباً طريداً وخائفاً، وهو ما أظهره لنا البيت الثالث، ولكن عاقبته كانت حميدة، فقد عاد إلى أهله في أواخر أيام حياته ومات بينهم ودُفن إلى جانب قبر جده شمس الدين، وذلك لأنه حفظ حدود الله، وهو ما أظهره البيت الرابع الذي يتعلق به، فقد اختصرت الأبيات التي أوردها الكاتب في قصة "سماحة" أحداث تلك القصة ومجرياتها بإيجاز وبراعة.

ثم تلتها الحكاية الخامسة -حكاية قرة بن عزيز- ببيتين، وكان أحدهما يتعلق ببطل الحكاية السابقة سماحة كما ذكرنا، والبيت الآخر يتعلق بعاشور بطل الحكاية الأولى، وقد أوردنا البيتين في مكانهما المناسب مُلحقين إياهما بالبطل الذي يتناولانه. ثم جاءت الحكاية السادسة دون أبيات فارسية، وتبعتها الحكاية السابعة التي تحكي عن جلال ببيت فارسي واحد، وهو:

صبحدم مرغ چمن با گل نو خاسته گفت   نازكم كن كه درين باغ بسى چون تو شگفت.

وقد لخّص هذا البيت مصير جلال كما ذكرنا، فهو بيت يطالب بالكفّ عن الغرور، ولكن بطل هذه الحكاية لم يأخذ عبرة حتى قتله غروره وحبه لنفسه، فالبيت يلخص مصير البطل ويعرضه بإشارة عابرة وكافية. ومن ثم جاءت الحكايتان الثامنة والتاسعة، وقد خلت كلتاهما من الأبيات الفارسية، لتطالعنا بعدها الحكاية العاشرة عن عاشور ربيع الناجي بثلاثة أبيات فارسية هي:

بى مهر رخت روز مرا نور نماند ست

وزعمر مرا جز شب ديجور نماندست

ديدى كه يار جز سر جور وستم نداشت

بشكست عهد و از غم ما هيچ غم نداشت

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند

واندر آن ظلمت شب آب حياتم دادند

وقد لخّصت هذه الأبيات الحالة النفسية للبطل، ففي البداية كان يستمد قوته وعزيمته من ذكرى جده عاشور، وقد عاش حياة قاسية ومريرة على امتدادها، وهو ما أظهره البيت الأول، ثم انتقل إلى طلب العون والدعم النفسي من أصحاب التكية، ولم يلقَ جواباً، وقد ولد ذلك حزناً شديداً في قلبه، وهو ما تبدى لنا من قراءة البيت الثاني، ولكن ذلك لم يدم طويلاً، فقد نال ما أراد ووصل لمبتغاه وتخلص من الغم الذي كان يكدر حياته على الرغم من بقاء الصعوبات، وهو ما بيّنه البيت الثالث.

فالأهمية في القصص كانت لعاشور الناجي، وشمس الدين وسماحة وعاشور ربيع الناجي وجلال، وهو ما أظهرته لنا الأبيات، وإذا ما أضفنا إليها قصة زهيرة التي لم تحظَ بأي بيت فارسي نكون قد شملنا القصص التي نالت الحظوة لأهميتها وازدخارها بالأحداث والامتداد على صفحات الرواية، وكل ذلك وصلنا إليه من تقصينا للحكايات التي زخرت بالأبيات الفارسية والتي باعتقادنا كانت ذات أهمية بالنسبة للروائي نفسه حتى خصّها بكثرة الأبيات دون غيرها. وقد جاءت عشرة أبيات في نهاية المقطع الواردة فيه منها ثلاثة كانت في نهاية مقطع وحكاية معاً، في حين كان اثنان في وسط مقطع، وواحد فقط في بداية مقطع، وربما كان الهدف من تكرار مجيئها في نهاية المقاطع غالباً جعل الختامات منطلقة مفتوحة كالأناشيد والأشعار التي تترنم وتتصاعد.

قراءة تحليلية

ذكرنا أن محفوظ أورد في روايته اثنا عشر بيتاً فارسياً ومصراعاً مفرداً، وكانت كلها مطالع غزليات لحافظ الشيرازي كما ذكرنا مسبقاً، فهي تشترك -إذن- في أنها فارسية، وأنها غزليات لحافظ الشيرازي دون غيره، وأنها جميعاً مطالع لغزلياته. والسؤال الآن: لماذا اختار محفوظ اللغة الفارسية؟ ولماذا اختار الشاعرَ حافظ الشيرازي؟ ولماذا اختار المطالع فقط؟ سنحاول -فيما سيأتي- الإجابة عن هذه الأسئلة داعمين أقوالنا بما ورد في البحوث المعنية وبشواهد تدعمها من الرواية.

سبب اختيار اللغة الأعجمية

لعل السؤال الأول الذي يتبادر إلى ذهن قارئ رواية "ملحمة الحرافيش" هو: لماذا اختار الكاتب أشعاراً باللغة الفارسية؟ ولماذا لم يقم بذكر ترجمة هذه الأشعار بل تركها بلغتها الأم دون ترجمة أو تعليق أو شرح؟ ولماذا لم يذكر اللغة التي كتبت فيها بل اكتفى بالإشارة إلى أنها أعجمية؟ ولماذا لم يذكر اسم الشاعر الذي استقى هذه الأبيات من أشعاره ولم يُشر إطلاقاً أية إشارة تعين القارئ على فهم المضمون؟ انطلاقاً من إيماننا بأن الإجابة على هذه الأسئلة ليست عابرة أو محض صدفة، بل يكمن وراءها هدف عميق أراد الكاتب الوصول إليه سنعمل على كشف المستور والإجابة عن هذه الأسئلة، وذلك من خلال ما جاء في الرواية على لسان شخصياتها، وهو ما سنربطه بأمور أخرى ستساعدنا في ترسيخ الإجابة.

لا يخفى على المطلعين مدى التأثر والتأثير الحاصل بين اللغتين العربية والفارسية، فالتبادل الحضاري بين العرب والفرس خضع لعدة عوامل سياسية واقتصادية

وحضارية ساهمت جميعاً في انتشاره بين العرب والفرس وبين اللغتين معاً[49]، ومن هنا فإن اختيار اللغة الفارسية أمر لا يبدو غريباً بالنسبة لمحفوظ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تشابه طريقة رسم الحروف والكتابة بينهما، وهو أمر يبعد التنافر ظاهرياً بين الأبيات الفارسية والرواية العربية، فالسؤال إذن ليس عن سبب اختيار اللغة الفارسية، بل عن سبب اختيار لغة أجنبية. إذا ما أردنا الحصول على الإجابة فإننا سنجدها متناثرة بين عبارات الرواية ولا تحتاج إلا إلى ملاحظة وتدقيق، فمما يبدو لنا أن الروائي اختار لغة أعجمية لعدة أسباب؛ منها أنه أراد للغة هذه الأناشيد أن تكون غامضة لتتناسب مع الغموض الصوفي واللغة الصوفية الغامضة، فالأناشيد المسموعة كانت جميعاً صادرة عن التكية، والمعروف أن التكية مكان تجمع الصوفيين[50]، وأناشيدها -دون شك- ذات مضامين صوفية، ومن المعروف أن الصوفيين يشاهدون الجمال المنشود من خلال الغموض والوهم[51]، وهم يتعمّدون أن تكون ألفاظهم غير مفهومة لسواهم غيرةً منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها[52]، لهذا فقد حقق الكاتب التناسب بين الغموض الموجود في اللغة الصوفية، وبين ما ينطلق من التكية من أناشيد أعجمية كانت تُوصف دائماً بالغموض وعدم الفهم، ومن ذلك: «كانت الأناشيد الغامضة...»[53]، وقوله: «وناجته الأناشيد بلغتها الغامضة»[54] وغيرها، كما أن الغموض يزداد كثافة وإغراقاً في المجهول بما أورده الكاتب من أن أحداً من الشخصيات لم يدخل إلى التكية ولا أحد يعرف شيئاً عما بداخلها، وأن أبوابها دائماً موصدة وأسوارها عالية، فقد بقي ما بداخلها رمزاً مبهماً أيضاً، مما يزيد من الغموض الكلي المحيط بها وبما يصدر عنها، فقد جاء في الرواية: «أقر لضعفه بالقوة الخارقة، كأنه باب السور العتيق، كأنه باب التكية»[55]، وقوله: «باستهانة طرق الباب. لم يتوقع رداً. عرف أنهم لا يردون. إنهم الموت الخالد الذي يتعالى عن الرد»[56]، وقوله: «فقال له قلبه: لا تجزع! قد ينفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة»[57]، وأيضاً: «ألا يبالي رجال الله بما يقع لخلق الله؟ متى إذن يفتحون الباب أو يهدمون الأسوار؟»[58] وغيرها الكثير من الإشارات.

ولعل جوّ الغموض هذا يتكامل بإغفال محفوظ لذكر أية معلومة تتعلق بالشاعر أو بترجمة الأشعار الموجودة أو شرحها كما ذكرنا، ومن جانب آخر يتكامل الغموض في كون البطل الأول "عاشور الناجي" وزوجته "فلة" مجهولي الهوية والنسب، ونسلهما هو من أكمل الرواية وشكّل معظم شخصياتها الرئيسية في الحكايات جميعاً.

وعليه فإن الهدف الأسمى لغموض الأناشيد واختيار لغتها الأعجمية وعدم فهم الشخصيات لها كان يتجلى في زيادة وقعها في النفوس من جهة، إذ إن رغبة محفوظ

في خلق التأثير في نفس المتلقي كانت أشد وقعاً ورسوخاً من رغبته في خلق معنى داعم لما يريد إظهاره، ومن جانب آخر فإن الهدف الثاني لاستخدام اللغة الغريبة إطلاق المعاني، فالكلام المفهوم يقيد المعنى بمدلوله الذي فُهم منه، بينما غير المفهوم يفسح المجال واسعاً أمام الذهن ليتلقاه كيفما يشاء، وهو ما عبّر عنه الكاتب صراحة حين قال: «كانت الأناشيد الغامضة تفصح عن أسرارها بألف لسان، وكأنما أدرك لمَ ترنموا طويلاً بالأعجمية وأغلقوا الأبواب»[59]، ومنه قوله: «من شدة حزنه استمع إلى أناشيد التكية بحبّ.. معانيها المترنمة تختفي وراء ألفاظها الأعجمية كما يختفي أبواه وراء وجوه الغرباء»[60].

سبب اختيار حافظ الشيرازي

الخواجة شمس الدين محمد حافظ الشيرازي، شاعر شعراء الفارسية في القرن الثامن الهجري، وقد سمي حافظاً لأنه حفظ القرآن الكريم، ولا يكاد بيت إيراني يخلو من ديوانه الذي ترجم إلى لغات عديدة، وترجمه إلى العربية نظماً ونثراً د. إبراهيم أمين الشواربي مع مقدمة للدكتور طه حسين[61] وترجمه كذلك د. صلاح الصاوي، وقد اشتُهر حافظ بكلامه المشحون بالرموز والأسرار الذي يطير بالقراء على أجنحة الفكر في معارج الروح من منزل أكدار الدنيا المفعمة بالقلق والضياع إلى آفاق السكينة وخلود النفس والإيمان، فمنحوه لقب لسان الغيب وخلعوا على شعره صفة القداسة واعترفوا به مفتاحاً لأسرار الغيب وترجماناً للأسرار الإلهية[62]. وما يزال الناس في الشرق الأوسط يتبركون بكلامه ويستخيرون به حتى أيامنا هذه[63]، فشعره مليء بالنفحات الصوفية والإشارات الرمزية، ولهذا فإن مدلولات الرموز الدقيقة التي أوردها حافظ في أثواب صوفية حفل بها شعره ليست مما يتاح إدراكه لكل قارئ[64]. مما تقدّم يتضح لنا طرف الخيط في سبب اختيار محفوظ لهذا الشاعر دون غيره، فهو لم يكن يريد شعراً غزلياً عادياً، بل كان يطمح إلى أعمق من ذلك بكثير، فكان اختياره لحافظ كما يتبدى لنا يعود لسببين، الأول أن الكاتب كان يريد شعراً مشحوناً بالمعاني الصوفية التي تترنم بها التكية، وما يؤيد قولَنا وصفُ الأنغام والأناشيد التي كانت تسمع من التكية بالغموض دائماً من جهة، وهو ما يميز اللغة الصوفية، وبالروحانية من جهة أخرى، وهي أيضاً من خصائص اللغة الصوفية، فالنص الصوفي لا يستمد شعريته من قانون قبلي كالوزن أو القافية، بل من بئر الروح[65]، ومن المعروف أن الشعر الصوفي رمزي بأصله لهذا فإن شاعره يريد أن يوهم ويبهت ويسحر في جو من الأحلام الشعرية الغامضة التي تقرب الإنسان وتنطلق به من أجواء العالم المادي المحدود إلى أفق عالم

الغيب الرحبة.[66] وقد مرّت الكثير من الإشارات التي تصف لغة الأشعار والأناشيد التي تصدر من التكية، وهي تتلاءم مع ما ذكر عن اللغة الصوفية من إبهام وعذوبة وروحانية، ومن ذلك: «تصاعدت الأناشيد بغموضها فصمم على طرح الهم جانباً»[67]، وقوله: «تهادى من التكية صوت عذب ينشد...»[68]، وقوله: «ومن شدة حزنه استمع إلى أناشيد التكية بحبّ.. معانيها المترنمة تختفي وراء ألفاظها الأعجمية»[69]، ومنه أيضاً: «كانت الأناشيد الغامضة تفصح عن أسرارها بألف لسان، وكأنما أدرك لمَ ترنموا طويلاً بالأعجمية وأغلقوا الأبواب»[70]، فالغموض هنا يتجلى في اللغة الأعجمية والأبواب الموصدة، ومنه أيضاً: «الآن تشدو ألحان التكية بأغنيات الخلود»[71]، وقوله: «وراح يملأ قلبه بالأنغام في ارتياح وغبطة»[72]، وقوله: «ابتهل إلى بوابة التكية الشامخة... وانتبه إلى الأنغام وهي تصعد مثل الهداهد هاتفة»[73]، وأيضاً:«لاذ قرة بالأناشيد ليغتسل من عرقها الحامض.. انغمس في الأنغام تماماً.»[74]، ومنه: «جلس القرفصاء في جو جامد لا يتنفس تسبح فيه الأناشيد وحدها، أصغى طويلاً وغمغم: ما أشد ألمي يا جدي! وناجته الأناشيد بلغتها الغامضة...»[75]، وفي الرواية من الأمثلة على اتصاف الأنغام والأناشيد بالروحانية والغموض ما يضيق المجال عن ذكره بالكامل.

ولعل ذروة المعاني الصوفية تبلغ اكتمالها إذا ما نظرنا إلى نقطة البداية في الأبيات المستخدمة «آبروى خوبى زنخدان شما» والنهاية «آب حيات» فقد بدأت القصة بماء من بئر غمازة المحبوب، وانتهت بالوصول إلى ماء الحياة، وهو يلخص الرواية ككل في بحث بطليها الأول والأخير عن الخلود والكمال، وما هذا إلا دليل على خلود الحياة واكتمال المعاني الصوفية في الرواية، وكأن الرواية دائرة صوفية التقت بدايتها -ماء المحبوب- ونهايتها -ماء الحياة- وما كان ذلك ليتجلى لنا لولا الانتباه إلى بداية الأبيات الفارسية وختامها، فهذا يدعم أيضاً أن الغرض من استخدام هذه الأبيات لحافظ دون غيره كون شعره صوفياً بالدرجة الأولى.

مما سبق يتبين لنا أن ما رأيناه من تعليل اختيار محفوظ للشاعر حافظ الشيرازي يعود إلى غنى أشعاره بالإشارات الصوفية ليس بعيداً عن الصواب، فغموض الأناشيد ورمزيتها وروحانيتها يقربها بشدة من لغة المتصوفة ورموزهم. والسبب الثاني لاختيار هذا الشاعر دون سواه كان ما يُعرف عنه من أنه لسان الغيب وترجمان الأسرار، وقد استشفّينا في أكثر من موضع أن المطلع الذي كانت الشخصية تسمعه ينبئ عن مسير حياتها، وكأنه ينطبق على شعر حافظ ما اشتهر به في الثقافة الفارسية منذ العصر الذي عاش فيه وحتى الآن بكونه محطّ ثقة الناس في الاستخارة والتفأّل، فلو كانت الشخصية تفهم تلك الأناشيد لتوصلت إلى خيوط تربطها بمستقبلها، ولربما استطاعت

دراً الخطر لو فهمت الإشارات، لكن تلك الأناشيد -كما ذكرنا- وُصفت في كل موضع مرت فيه بأنها غامضة وأعجمية، فما كان لأي من شخصيات الرواية نصيب من ذلك العلم، فمن ذلك مثلاً أن المطلع: «اى فروغ ماه حسن...» أطلعنا على مدى المحبة التي سيكتسبها عاشور في قلوب الناس على الرغم من أن الأحداث السابقة للبيت لم تكن تشير إلى ذلك، والمطلع: «جز آستان توام در جهان...» ينبئنا بأن عاشور سيستغني عن الناس قاطبة، وسيبقى الله الملجأ والمآب الوحيد له، والمطلع: «صلاح كار كجا ومن خراب كجا...» يطلعنا على أن حال شمس الدين إلى تدهور لا رجوع منه، والمطلع: «درد ما را نيست درمان الغياث...» أعلمنا مسبقاً أن حياة سماحة لن تخلو من المتاعب لحظة واحدة، ولكنه لن يبتعد عن طريق الله، وهو ما دلنا عليه المطلع: «هرآنكه جانب اهل خدا نگه دارد...» ومنه أيضاً أن المطلع: «صبحدم مرغ چمن...» جاء قبل قصة جلال، وأطلعنا على الأحداث قبل وقوعها، إذ قتله غروره وحبه لذاته، وما سبق ذلك لم يكن يدل -ولو بإشارة بسيطة- إلى تلك الخاتمة، في حين نرى أن المطلع الأخير الذي أورده الكاتب: «دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند» ينبئنا بأن البطل "عاشور ربيع الناجي" سيصل إلى مبتغاه وسيفتح له باب التكية، وسيحقق ما طمح إليه بنفسه وما سعى إليه جده عاشور الناجي قبله، وهنا يصل التفأّل ذروته، فهو -حقيقةً- لم يصل إلى ما ذكرنا، ولكن البيت أنبأنا عن ذلك، فكل ما سبق من استخارات ونبوءات أوصلتنا إليها المطالع تحققت، وبقي هذا الأخير الذي لم يذكر الكاتب شيئاً عن تحققه بل اكتفى بأن ختم روايته به، فوصل الحدس إلى القارئ بأن ذلك سيحدث حقاً، وأنه سيتخلص من همومه ويصل إلى مبتغاه.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الاستخارات والتفأل ليست خارجة عن حدود معرفته بالقرآن، فقد كان -كما قلنا- حافظاً للقرآن، وديوانه -وفقاً لرأي البعض- تفسير عرفاني للقرآن، فالقرآن أستاذ حافظ ومرشده، وغزلياته انعكاس لحقائق شهودية وأبياته أرفع وأبعد مدى من طاقة اللفظ التعبيرية[76].

سبب اختيار المطالع

ذكرنا مسبقاً أن الأبيات الواردة في الرواية جميعاً مطالع غزليات للشاعر الفارسي المعروف حافظ الشيرازي، ولعل السبب في اختيار المطلع دون بقية الأبيات يعود إلى الأهمية التي يتولاها المطلع في كونه حاملاً لمعنى القصيدة من جهة، ولأهميته بالنسبة للقارئ في تأثيره وانطباعه العام عن القصيدة من جهة أخرى، فأهمية المطلع تتركز في أنه بمقدار جودته يكون تأثير القصيدة في النفوس[77]، وقد حظيت دراسة مطالع

القصائد بعناية كبيرة لدى القدماء، وذلك أن المطلع يدل على المعنى المقصود من الشعر[78]، فهو كعنوان القصيدة أو المدخل إليها، لذلك نرى أن الشاعر يحاول أن يحشد فيه أجود ما لديه من معانٍ وحسن صياغة[79]، واستمر اهتمام الباحثين بالمطلع على مر العصور، فلم يقتصر ذلك على علماء الأدب والنقاد القدامى، بل استمر الاهتمام لدى النقاد المعاصرين، وربما ازداد أيضاً، فقد كان الاهتمام بالمطلع في القديم اهتماماً ينبع من ذاته، وقد نال حظوة أكثر من بقية عناصر القصيدة، والأمر نفسه في الشعر الحديث[80]، فالمطلع أول ما يواجه السامع من القصيدة، وهو بهذا يحتل الأهمية الأولى بين عناصرها لدى الشاعر والقارئ، فغايته الأولى التوجه إلى نفسية المخاطب ومحاولة التأثير فيها[81]. ومن هنا نرى أنه ليس بغريب على أديب مثل محفوظ أن يولي المطلع اهتماماً بالغاً، فكان اختياره للمطلع من جانب أول لطاقته الكامنة في حشد القصيدة في بيت واحد، ونظراً لأنه اختاره لحافظ دون غيره فهو يطمح إلى أن تكون كل مفردة فيه حاشدة بأبعد ما يكون من طاقات تعبيرية. من جانب آخر فإن المطالع التي اختارها الكاتب في روايته ذات مدلولات معينة في كل حكاية على حدة، وكلها كانت بلغة أعجمية غير مفهومة لسامعيها من شخصيات الرواية، فأراد بهذا أن يترك الشخصيات جانباً ويتوجه بالمطلع إلى نفسية القارئ أو المتلقي ليؤثر فيها.

النتيجة

يبدو لنا أن محفوظ أورد في روايته "ملحمة الحرافيش" اثني عشر بيتاً شعرياً وشطراً من بيت باللغة الفارسية، ليصبح المجموع ثلاثة عشر، ولم يتم اختيار تلك الأبيات عشوائياً، بل كانت تنسجم مع المضمون النثري قبلها أو بعدها، وكانت جميعاً تقول ما لم يقله البطل صراحة، ولكن دلت عليه مدلولات كثيرة في كلامه، وتلخص الحالة النفسية لبطل الحكاية، فيرد في البيت ما لا يعبّر عنه البطل بالكلام، ولهذا اختارها الكاتب بلغة أجنبية؛ لئلا يفضح مكنونات نفس البطل ولا يمس عنفوانه، كما أن لغتها الأعجمية تزيد من هالة الغموض الذي يلف التكية في الرواية ويحقق لتلك اللغة الغموض النابع من المضمون الصوفي للأبيات أيضاً. وقد كان اختيار أشعار حافظ الشيرازي تأكيداً على الغرض الصوفي ذاته من جهة، ومحاولة لاستطلاع قراءة الأبعاد الخفية التي يحملها شعره من نبوءات من جهة أخرى، وأما المطالع فقد اختيرت رغبة من الروائي بالتوجه إلى المخاطب دون المتكلم وحشداً لمعاني عديدة يختزلها المطلع عادةً بين حروفه. ختاماً، يمكن لنا أن نلاحظ وجود كلمات فارسية متفرقة في الرواية أيضاً، كما نلاحظ تأثر أسلوب محفوظ في غير موضع في بناء الجمل بالأسلوب الفارسي، وهو ما يمكن أن يشكل حقلاً لبحث آخر يكمل هذا البحث، فهذا النوع من الدراسات التي تهتم بالتأثر والتأثير والتبادل اللغوي بين الفارسية والعربية في الأعمال المعاصرة يمكن أن يسقط إضاءات على تلك الأعمال لتكشف غموضها وتبرز جمالها الفني من جهة، كما تبرز العلاقات الوطيدة التي كانت وما زالت بين اللغتين من جهة أخرى.

المصادر والمراجع

1. آذرشب، محمد علي: حافظ الشيرازي وأدباء آخرون في دراسات سيد قطب، ثقافتنا للدراسات والبحوث، ج6، ع23، 2010م، صص155-176.
2. بهمردي، وحيد: اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الجامعة الأمريكية في بيروت، بيروت، 1986م.
3. جولد ثميت، آرثر: قاموس تراجم مصر الحديثة، ترجمة عبد الوهاب بكر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.
4. حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، جمعه: ناهيد فرشادمهر، گنجينه، طهران، ط8، 1388ش.
5. حفني، عبد الحليم: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م.
6. السكوت، حمدي: قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م.
7. سلمان، نور: معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1954م.
8. الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1944م.
9. الصاوي، صلاح: ديوان العشق، مركز النشر الثقافي- الرجاء، طهران، ط، 1989م.
10. عبد المنعم، محمد نور الدين: معجم الألفاظ العربية في اللغة الفارسية، ج1، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، ط1، 2005م.
11. عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1970م.
12. عميد، حسن: فرهنگ عميد: قاموس عميد، انتشارات گلى، طهران، ط1، 1389ش.
13. عيدان، عقيل يوسف: الشعرية الصوفية أو النص المارق، صحيفة البيان الكويتية، ع469، 2009م، صص 60-61.
14. محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، دار مصر، القاهرة، ط4، 1985م.
15. المنجد، صلاح الدين: المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة، انتشارات بنياد فرهنگ إيران، طهران، ط1، 1978م.

هوامش

(1) جولد ثميت، آرثر: قاموس تراجم مصر الحديثة، 639-641؛ وينظر: السكوت، حمدي: قاموس الأدب العربي الحديث، 821-823.
(2) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 15-16.
(3) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 12.
(4) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 53.
(5) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 31.
(6) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 54.
(7) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 136.
(8) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 54.
(9) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش،61-62.
(10) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 76
(11) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 96.
(12) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 142.
(13) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 2.
(14) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 65.
(15) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 208.
(16) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 196.
(17) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 173.
(18) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 219-220.
(19) المصدر السابق، 220.
(20) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 45.
(21) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 108.
(22) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 261.
(23) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 96.
(24) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 150.
(25) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 286.
(26) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 185.
(27) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 174.
(28) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 317-318.
(29) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 122.
(30) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 191.
(31) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 398.
(32) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 81.
(33) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 98.
(34) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 515.
(35) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 38.
(36) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 93.
(37) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 543.
(38) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 78.
(39) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 124.
(40) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 562-563.
(41) حافظ الشيرازي، شمس الدين محمد: ديوان حافظ مع شرح الأبيات، غزل 183.

(42) الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 197.
(43) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش،384، 448.
(44) المصدر السابق، 106، 448، 452.
(45) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 96.
(46) المصدر السابق، 133.
(47) المصدر السابق، 380.
(48) المصدر السابق، 280.
(49) المنجد، صلاح الدين: المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة، 14-21.
(50) عبد المنعم، محمد نور الدين: معجم الألفاظ العربية في اللغة الفارسية، ج1، 360؛ وينظر: عميد، حسن: فرهنگ عميد: قاموس عميد، 410.
(51) سلمان، نور: معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، 69.
(52) بهمردي، وحيد: اللغة الصوفية ومصطلحها في شعر ابن الفارض، 2.
(53) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 563.
(54) المصدر السابق، 515.
(55) المصدر السابق، 347.
(56) المصدر السابق، 398.
(57) المصدر السابق، 563.
(58) المصدر السابق، 543.
(59) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 563.
(60) المصدر السابق، 20.
(61) آذرشب، محمد علي: حافظ الشيرازي وأدباء آخرون في دراسات سيد قطب، 157؛ وينظر: الشواربي، إبراهيم أمين: أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي، 3.
(62) الصاوي، صلاح: ديوان العشق، 13.
(63) المصدر السابق، 14.
(64) المصدر السابق، 15-28.
(65) عيدان، عقيل يوسف: الشعرية الصوفية أو النص المارق، 60.
(66) سلمان، نور: معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، 71.
(67) محفوظ، نجيب: ملحمة الحرافيش، 16.
(68) المصدر السابق، 31.
(69) المصدر السابق، 20.
(70) المصدر السابق، 563.
(71) المصدر السابق، 432.
(72) المصدر السابق، 317.
(73) المصدر السابق، 208.
(74) المصدر السابق، 286.
(75) المصدر السابق، 515.
(76) الصاوي، صلاح: ديوان العشق، 25.
(77) حفني، عبد الحليم: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، 49.
(78) عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، 210-212.
(79) حفني، عبد الحليم: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، 3.
(80) المصدر السابق، 49-50.
(81) المصدر السابق، 52.



الأدب والفن التشكيلي

دراسة مقارنة في توظيفُ الفن التشكيلي في رواية: «إلى المنارة» لـ «فرجينيا وولف»

د. ثائر زين الدين

شاعر وناقد ومترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

ظهرت روايةُ فرجينيا وولف (1882 - 1941) التي حملت عنوان «إلى المنارة»، أو «المنار»- وفق الترجمة العربيّة، عام 1927 وقد وقعت الروايةُ في ثلاثة فصول هي على التالي: النافذة -الزمن يمر- المنار، ويتألفُ كلُ فصلٍ بدورهِ من مقاطع مُرقّمة.

وإذا ما حاولنا عرض الرواية فلن نقَعَ على أحداثٍ خارجيّة تستحقُ أن تذكر، لكننا سنقفُ على أحداث داخلية كثيرة تُقدَّمُ من خلالِ التداعياتِ الذهنيّة للشخصيات المختلفة.

في بداية الفصل الأوّل «النافذة» تضعُنا الروائيّة أمام الشخصيّة الأبرز في العمل: السيّدة رامزي وهي تقول مخاطبةً ابنها جيمس: «نعم بكل تأكيد إذا كانَ الطقس جميلاً غداً (...) ولكن سيكونُ عليكَ أن تصحو مع البليل»[1].

وهي تعني الرحلة البحريّة إلى المنارة - فيما لو كان الطقسُ جيداً - تلك الرحلة التي يترقبُها صغيرُها جيمس بفرحٍ غامر، ومنذ زمنٍ طويل.

السيّدة رامزي هي الزوجة الخمسينيّة وافرة الجمال لأستاذ الفلسفة المرموق في إحدى جامعات لندن: السيد رامزي. وهي الآن تجلسُ قريباً من نافذةِ منزلٍ صيفيٍ رحبٍ أشترتْهُ الأسرةُ أو استأجرته منذ بضع سنين، على جزيرةٍ من جزر الهيبرد، وإلى جوارها صغيرها الأثير جيمس ذو الأعوام الستة. في المنزلِ أيضاً أبناء وبنات السيد رامزي الثمانية، ومجموعة من الخدم أبرزهم المربيّة السويسريّة، بالإضافة إلى ضيوف وأصدقاء اعتادت الأسرة أن تدعوهم للإقامة معها أو لزيارتها: عالم النبات وليام بانكس؛ الأرمل المسِن، والرسَّامة ليلي بريسكو، التي أوشكت تبلغ سن العنوسة، والسيّد تشارلز تانسلي غير المحبوب من قبل الأطفال، والشاعِر أوغسطس كارمايكل وهو رجلٌ متقدّمٌ في السن، تشعُرُ السيدة رامزي بالعطف نحوه، بسبب طغيانِ زوجتِهِ فتؤمن له غرفة مشمسة وبعض الاحتياجات!

لا أحداث خارجيّة تذكر في الفصل الأول المؤلف من 19 مقطعاً، وهو يشكّل أكثر من نصف الرواية (106 صفحات من أصل 180 صفحة)، اللهم إلا وعد الأم لابنها جيمس بالانطلاق صباح غدٍ برحلةٍ إلى المنارة حيث ستأخذ للعاملين هناك مجموعة من الهدايا؛ منها زوج جوارب صوفيّة طويل لابن حارس المنارة الصغير المريض، ومجلاتٍ قديمة وكميّة من التبغ وما شابه ذلك. وتكسّر هذا الوعد على صخرة كلمات الأب السيد رامزي حين يقول: «ولكنَّ الطقس لن يكون صافياً غداً»[2]، وكلمات الضيف تشارلز تانسلي المؤيدة لكلام الأب: «إن الريح ستهب من الغرب»[3]، وهذا يعني صعوبة الرسو عند المنارة. وسيكرّر الأب عبارته بصيغة أخرى بعد قليل... ويغادر الضيوف الحجرة فتوجّه الأم كلمات المواساة لابنها: «ربمّا صحوتَ لتجدَ الشمسَ مشرقة والطيور تُغرّد»[4] وما إلى ذلك... بينما تكون ليلي بريسكو قد ثبتت حامل لوحاتها في الخارج قبالة النافذة وراحت ترسم مشهداً للسيدة رامزي وابنها... ثم تترك الرسم لتقوم بنزهة مع السيد وليام بانكس.

السيّدة رامزي تقيس طول الجورب الذي تحيكه على ساق جيمس، وحين يكثر من الحركة تطلب منهُ أن يهدأ..وستكتشف بعد قليل أنه قصير جداً وعليها أن تواصل العمل، وبين لحظة وضع الجورب على ساق جيمس والانتهاء من القياس وطبع قبلة على جبين الطفل في نهاية المقطع الخامس وهي أحداث خارجية لا تستغرق دقائق قليلة تعيش السيدة رامزي تداعياتٍ ذهنية كثيفة، وما يمكن أن نسميه حركة داخليّة أي تلك التي تحدثُ في وعيها الشخصي وفي وعي شخصيات أخرى موجودة من حولها؛ فها هيذي تنتبه لمرور وليام بانكس وليلي بريسكو في نزهتهما عبر النافذة، فيدور في خلدها أن

سِحر ليلي يكمنُ في عينيها الضيقتين الغائرتين في وجهها الأبيض المتغضن الصغير، وهو أمرٌ لا يلفت انتباه الكثيرين، بل انتباه رجلٍ حاذق، ثُمّ تطلب من جيمس أن يقف لتقيس الجوربين على ساقيه، لتعود بعد ذلك إلى تداعياتها الذهنيّة: «فوليام وليلي لا بد أن يتزوجا» وهذا أمرٌ يُسعِدُها ولطالما كانت تُسرُّ بإنشاء علاقات الزواج، ويقعُ بَصَرُها على الأثاثِ القديم وتفكر أنّه يجب أن يُبدَّل، وتتراجع لأن مصير الأثاث الجديد لن يكون أفضل من سابقهِ بعد مرور شتاءٍ واحدٍ عليه، وترى المنزل واسعاً، كافياً لأصدقاءِ زوجها ولأولادها بكل ما يفعلونه من جمعِ أعشاب البحرِ والقواقع والحجارة، أو ما يقوم بهِ أندرو من عمليات تشريح للسرطانات، وتتأفّفُ من تركِ الأبواب مفتوحة، وتُعرِّج على ذكر خادمة البيت السويسريّة وتثني عليها وعلى محبّتها للهواء النقي النظيف، وتتذكرُّ ما قالته بالأمس وهي تطلُّ من النافذة والدموع في عينيها:" الجبال عندنا في الوطن، رائعة الجمال، وما عادَ ثمة أمل". وكانت مِسز رامزي تعرفُ أن أباها مصاب بمرضٍ عضالٍ في الوطن. تتصاعد حالة تشنجيّة في أعماقها وتشعرُ بمرارة تجاه عبثيّة الحياة القاسية، التي يسعى المرءُ إلى استمرارها، ثُمَّ تستعرضُ في خيالها حكايةَ عاشقها الأوّل وتتساءَل هل أطلق النارَ على نفسه وقضى نحبَهُ في الأسبوع الأوّل لزواجها، ثُمّ تستذكر ما قالهُ لها السيد بانكس ذات يوم عبر الهاتف، وأسعدها كثيراً، مع أنها كانت تسرد عليه قصة عاديّة عن قطارٍ ما، لقد قال إنها تملك عليه مشاعره:" ليس لدى الطبيعة سوى القليل من هذا الصلصال الذي صاغتك منه»[5]، وكان يتخيلها في الجهة الأخرى من الخط التلفوني إغريقية الملامح، زرقاء العينين، مستقيمة الأنف. وكان يشجيه أن يتصل هاتفياً بامرأة مثلها، لقد اجتمعت آيات الحسن في ساحات الرضا لتصوغَ هذا الوجه.. (ونلاحظ هنا تداخل تداعيات وليام بانكس ومسز رامزي). ومضت تتابع حياكة الجورب وقد أحاط بوجهها ذاك الوشاح الأخضر الذي ألقته فوق رأسها الذهبي، فبدت كآية فنية من آيات مايكل آنجلو وهدأت من روعها، وطبعت قبلة على جبين صغيرها جيمس وهي تقول له «هيا نبحث عن صورة أخرى».

وتتالى مقاطعُ الفصل الأول بقليل جداً من الحركة الخارجيّة و دوّاماتٍ من الحركة الداخلية التي تمورُ في وعي الشخصيات المختلفة، ففي المقطع السادس الذي يبدأ بما يشبه سوء التفاهم بين السيد والسيدة رامزي، نكتشف الكثير من صفات السيد رامزي وخصالهِ، من خلالِ النجوى الداخليّة التي تستغرقُ المقطع كُلّه، ها هو ذا يقول على مسمعِ زوجتِهِ «لقد تردّى أحد ما في الخطأ»[6]

وهو يعنيها بالتأكيد لأنها تتحدّى الواقع وتَحْمِلُ أبناءَهُ على رجاءٍ ميؤوس منه، بما تردّدهُ من أكاذيب (وفق تعبيره)؛ ولكن ما الذي صدر عنها فعلاً (لعلّه يناقشُ نفسه)

إن كل ما قالته: إن الغد قد يصفو جوّه، وهذا أمر غير مستبعد.. يخرجُ ليدخن غليونه، وتستمر المناجاة الداخليّة ولكن هذهِ المرّة في موضوع آخر تماماً... إنّه يحاكم نفسه علميّاً وحياتياً بصورةٍ ما، تخلّل ذلك نظرتُهُ إلى زوجته وابنهِ عبر النافذة، يعترف أنه يملك ذهناً رائعاً: «ذهن رائع»، ويرى خلال تداعيات كالماعاتٍ خاطفة أنّه استطاع أن يصل إلى الحرف «ك »، وأن قلة قليلة من الإنكليز يمكن أن تصل إلى الحرف «ك »، بينما الحرف «ياء «لا يصلُ إليهِ إلا رجلٌ واحد في كل جيل، وسيرى أن الحرف «لام «بعيدٌ أيضاً عن متناول يده، وستصبح «اللام «أملاً بعيد المنال... لكن عنّده من المؤهلات والصفات ما يمكّنه من محاولة الوصول إلى هذا الحرف.

إن واحداً على الأرجح من جيلٍ كامل قد يصل إليه، فهل يُلام هو إن لم يتمكّن من ذلك، لكنّهُ بذل أقصى ما في وسعِهِ، ثُمّ يدخل في مسائل تتعلّق بدوامِ شهرةِ الفرد، ويشعر بالخيبة؛ فإلى متى يمكن أن تدوم الشهرة؟ ألف عام... ألفي عام؟

« إن الحجر الذي تركلُهُ بحذائك سيقّدر لُه من الدوام أكثر مما قُدّرَ لشكسبير»[7]

ويفكّر كثيراً في المسألة ويفيءُ إلى ما يلي:

« من عســاهُ يوجّه إليهِ اللوم، إذا كان في وقفتِهِ هذهِ يركزّ تفكيره في الشهرة، وفيما سيكون من وضعِهِ عند عثور الباحثينَ عنه من أتباعِهِ بعظامه ومن ذا الذي سيلوم أخيراً قائد الحملة المقضي عليها إذا ما كان قد خاطرَ بكلِ شيء، واستنفَذَ كل قواه إلى أن سقطَ إعياءً لا يعنيه أن يصحو منهُ أو لا.. ثُمَّ تبيّنَ من وخزِ أصابعِ قدميه أنّه مازال على قيد الحياة، إنه بحاجةٍ إلى يدٍ حانية وجرعة من الويسكي، وإلى من يروي قصّة ما عاناهُ من البدايّة إلى النهاية؟ من ذا الذي يلومه؟ من ذا الذي لن يغتبطُ في قرارة نفسهِ حينما يلقي البطل سلاحه، ويقف إلى النافذة يحملقُ في زوجهِ وابنهِ، اللذين يقتربان منه رويداً رويداً، إلى أن تتضح صورتهما، وإن كانت غير مألوفة لديه نتيجة لما كان بينهم من عزلة وتباعد وبيداء. ثم يودع غليونه في جيبهِ أخيراً ويحني رأسه الكبير أمامَهَا (المقصود مسز رامزي)- من ذا الذي يلومَهُ لأنّه يقدّم قرابينَهُ إلى جمال الدنيا؟!

قد تقطع النجوى الداخلية لهذهِ الشخصيّة أو تلك حركات خارجية لا يمكن حتى أن نسميها أحداثاً مثل ظهور أغسطس كارمايكل أمام مسز رامزي واختفاؤه، عبور ليلي بريسكو ووليام بانكس أمام النافذة ولكلٍ منهما أيضاً مناجاته الداخلية الذاتية، ولاسيّما الفنانة ليلي، انصراف السيدة رامزي لقراءة حكاية لطفلها جيمس ثُمّ تحديقها في البحر وحركة أمواجه بعد الانتهاء من القراءة، وقد عكّر صفوها تأخّر بول ومينتا وأندرو الذين ذهبوا لاصطياد السرطان البحري،قيام الزوجين رامزي بنزهة مسائية، في النهار نفسه (لأن الفصل الأوّل كله لا يتجاوز زمنُهُ الخارجي نهاراً واحداً)

ومشاهدتهما لليلي بريسكو و وليام بانكس يتنزّهان، وذهاب فكر كل منهما في مناجاتِهِ الداخلية الخاصة. حديثٌ مهم يدور بين ليلي بريسكو ومستر بانكس يروي لها فيه أنّه زارَ أمستردام وشاهدَ أعمال رامبراندت، وأنّه زار مدريد ولسوء حظّه كان اليوم يومَ جمعة و"البرادو" مغلق الأبواب، ودعا ليلي لزيارة روما ومشاهدة كنيسة السكستين وأعمال مايكل آنجلو. وبدورها ستخبرُهُ أنها زارت بروكسل، وباريس لفترة قصيرة وأنها زارت درزدن وأن ثمة الكثير من اللوحات لم تشاهدها وتصرّح برأي إشكالي:" ولعلّه من الخير ألا يشاهد المرء الكثير من اللوحات إنها تحمل المرء على الشعور بعد الرضا عن أعماله"[8].

وبعد ذلك يجتمع الكلُّ حول مائدة العشاء، وتدور هواجس كثيرة في ذهن الشخصيات ترصد الكاتبة بعضها، ومنها ما تحس به ليلي من نظرةٍ ملؤها الشفقة توجهها السيدة رامزي نحو وليام بانكس ونحوها، وتبدأ نجوى داخليّة في ذهنها تردّ فيها على هذا الإحساس وترفضه، وتقفز منهُ مباشرةً إلى لوحتها التي ترسمها وتفكر بأن رسم شجرة وسط اللوحة سيحل الأزمة ويغطي الفراغ «[9]،

بينما تستمر نجوى مستر رامزي حول الخلود فكرياً وإبداعياً؛ ويصل إلى قناعةٍ مفادها أن على أحد ما أن يصل إلى حرف الياء وليس مهمّاً أن يكون هو بالتحديد، وتستمر هواجس السيدة رمزي بطرق أبواب فكرها وتتركز الآن بانشغال بالها على الأوّلاد؛ وحصراً على من لم يعد من الرحلة على الشاطئ.... ثم تشعر بسعادة أنها محط إعجاب الجميع، وأنها قادرة على جمع الناس من حولها وهكذا ينتهي الفصل الأوّل «النافذة «ليفاجئنا فصلٌ آخر

«الزمن يمر" من نوع مختلف تماماً، فصل قصيرٌ جداً (ص 107 - ص 122)،يشيرُ إشاراتٍ سريعة عابرة إلى مصير بعض أفراد أسرة رامزي خلالَ عشرة أعوام من لحظةِ اجتماع أهل المنزلِ وضيوفهم تحت سقفٍ واحد وإطفاء المصابيح واحداً تلو الآخر، واستسلام الجميع للنوم ما عدا الشاعر كارمايكل الذي تأخر عنهم لساعةٍ أو أكثر فقد كان يقرأ كتاباً لفرجيل... لحظتها تتسيّد العتمةً الشديدة التي تبتلعُ كُلَّ شيء، لقد تسلّل الظلامُ عبر ثقوبِ الأبواب والفجوات ودَخلَ حجرات النوم، وابتلع إبريقاً وزهريّةً هنا، ومجموعة من زهور الداليا الحمراء والصفراء هناك والأدراج في مكان ثالث، ولم تختلط أشكال الأثاث فقط، ولكن الظلام لم يترك هناكَ جسماً يمكن أن يقول المرء عنهُ «إنّه فُلان «أو إنه «فـــلانة" لم يكن في المكانِ شيء يتحرك سوى نسمة هواء انفصلت عن كتلة الريح في الخارج، وتسلّلت من خلال «المفصّلات" الصدئة والجدران الخشبيّة الرطبة بفعل البحر - تسللت تدورُ في الأركان، وفي داخل الحُجرات

وترى المنزل متداعيّاً وكأنها تفكرّ مثلنا نحنُ البشر،ثُمَّ تشرَعُ بسؤالِ أوراق الجدران: إلى متى سيكون بإمكانها الصمود، وتسأل كل ما تتلمّسُهُ بهدوءٍ ورفقٍ (وكأنها تملك الأبديّة) إلى متى ستحملون مرور الزمن؟ ومن أين للإنسان أن يتحمّل مرور الزمن؛ ثمّ هاهيذي إشارة سريعة بين مزدوجتين تبين لنا مصير السيدة رامزي: (تعثّر مستر رامزي في الممر فمد ذراعيهِ في صباحِ يومٍ مظلم - لكن لأنّ مسز رامزي كانت قد ماتت فجأةً في الليلة السابقة، فقد ظلّت ذراعاهُ خاويتين) [10]، وهنا سيستغرب القارئ كيف استطاعت فرجينيا وولف أن تميت الشخصيّة الرئيسة هكذا ببساطة وتقريباً في منتصف العمل وقد أنفقت كل ذلك الجهد على رسمها من الداخلِ والخارج، ثم تطالعنا إشارتان أخريان ضمن مزدوجتين: (تعلّقت برو رامزي بذراع والدها أثناء مراسم الزفاف في شهرٍ من تلك السنة، وقال الناس يا له من زفافٍ مناسب) ويتابع الراوي - أم أنها تداعيات ذهنية لإحدى شخصيات الرواية نفسها مثل ليلي بريسكو أو أغسطس كارمايكل؟ وصف عبورِ الزمن وفعلِهِ بالمنزل والشاطئ والناس إلى أن تأتي الإشارة الثانية التي تخص ابنة مِسز رامزي نفسها برو، تقول الإشارة: (ماتت برو رامزي ذلكَ الصيف بسب مرض يتصل بالولادة، وقالَ الناسُ إن الأمر مأساةٌ حقيقيّة، قالوا إنّ أحداً لم يكن يستحق السعادة مثلها)[11].

ثُمَّ حديثٌ عن الريح التي أرسلت جواسيسها من جديد(....) والنعاس الذي خيّم فوق كل شيء،وأصوات تنذرُ بسوء وكأنها طرقاتُ مطارقٍ خافتة، طرقاتٌ تتكرّر فتحرك الستائر الباقية وتشرَخُ أطباق الشاي..إلخ،إلى أن تأتي إشارة جديد تخبرنا بمصير فردٍ جديدٍ من أفراد الأسرة وضمن قوسين كبيرتين أيضاً:(انفجرت قنبلة وانفجر معها عشرونَ أو ثلاثونَ شاباً فرنسياً، كان أندرو رمزي من بينهم، وكان من حسن حظّه أنّه ماتَ على الفور)[12].

واستمرارٌ في وصف ضياع المنزل وهذهِ المرّة من خلال عيني السيّدة ماك ناب وهي على ما يبدو جارة المنزل أو واحدة من اللواتي عملنَ على خدمتِهِ خلال وجود آل رامزي... إنها تتحسّر على ما كان من شأن هذا المنزل، من شأن سيّدتِهِ الفاتنة وهاهيذي أشياؤها ما تزال تتحدّث عنها، ومن شأن السيّد أيضاً فهاهيذي الكتب وقد غطّاها العفن، لن يكونَ بإمكانها أن تفعل شيئاً: «إن العمل أكثر من أن تقدر عليه امرأة واحدة، أكثر بكثير. وأنّت مسز ماك ناب وزمجرت وصفقت الباب ثُم أدارت المفتاح في القفل وتركت المنزل مغلقاً موحشاً»[13].

يلفتُ الانتباه في هذا الفصل حضور ضوء المنارة: «ليس هناك سوى المنار يدخُلُ ضوءُهُ إلى الحجرات لحظةً فيسقط على الفِراش والجدر في ظلام الشتاء، ويحدّق

برصانة في الحسك والعصفور والفأر والقش... إن هذهِ الأشياء لا يوقفها شيء الآن...»[14].

الفصل الأخير يحمل عنوان «المنار» ويشغل نحو خمسين صفحة، وقد مهّدت له الروائيّة في الفصل السابق بالمقطعين التاسع والعاشر حين أشارت إلى أن السيّدة ماك ناب تتلقى رسالة تقول إن العائلة ستحضر لقضاء الصيف في المنزل، ويطلب كاتب الرسالة من السيّدة ماك ناب أن تهتم بالمنزل، فتستنجدُ هذهِ بالسيدة باست ويشاركهما الفتى جورج (ابن الأولى) حملة إعادة تأهيل البيت؛ فيستدعي نجاراً وبناءً ويصلحون ما يمكن إصلاحه، ويهتمون بكلِ شيء بما في ذلك المكتبة.

وفي وقتٍ متأخر من مساء أحد أيام سبتمبر حَمَلَ أحدهم حقائب ليلي بريسكو إلى المنزل، وحضر أيضاً الشاعر كارمايكل في القطار نفسه.

تعود الحياةُ إلى المنزل ولكّن الحضور هذهِ المرّة ضئيل، فبالإضافةِ إلى الاسمين المذكورين هناك تظهر السيدة بكويز التي لا نعرف عنها شيئاً.

يبدأُ المقطعُ الأوّل في هذا الفصل، كما لو أنّ الأمور قد عادت إلى نصابها، تستيقظ ليلي بريسكو باكراً، تجلس وحيدةً وأمامها فنجان قهوتها الفارغ، مستر رامزي وجيمس وكام يستعدون للذهاب إلى المنارة، لكن نانسي لم تحضّر شيئاً.. يغضب مستر رامزي ويصفق الأبواب، وتركض نانسي متسائلةً:

ما الذي يمكن للمرء أن يرسلَهُ إلى المنار؟ وهنا نتذكر نحن القراء السيدة رامزي (وهي بالمناسبة ستظل مخيّمة على الفصل كُلّه) فقد رأينا في الفصل الأوّل ما الذي كانت تعدُّهُ للرحلة نحو المنارة. تستعيد ليلي ما حدثَ البارحة: كيفَ وقفَ السيد رامزي أمامها وقال لها وهو يضغط على يدها: «سوف تجدييننا وقد تغيّرنا كثيراً»، ثُم يذكّر ولديه بأنهم سينطلقون في رحلتهم البحرية نحو المنارة تمام السابعة والنصف من صباح الغد، «وتوقف ويدهُ على مقبض الباب، واستدار إليهما ليسألهما إذا كانا يرغبانِ بالذهاب؟ ولو أنّهما تجرآا على الرفض لتراجع إلى الخلف بحركةٍ مأساويّة وكأنّه يغوص في لجّة اليأس، ذلك أنّه كان يمتلكُ موهبة التعبير بيديه وجسدهِ، كان يبدو وكأنّه ملكٌ في منفى. ومن ثُمَّ فقد قال جيمس نعم في عِناد، أمّا كام فقد قالت نعم في تعاسة. نعم نعم سوف يكون كلاهُما مستعداً. وخطَرَ في ذهن ليلي بريسكو أن هذهِ ليست إلا مأساة - مأساة ليس فيها غطاء نعش وتراب وكفن، بل أطفالٌ يُجبرون على الطاعة وقد خضعت أرواحُهُم.. »[15].

في المقطع الثاني وقبل الانطلاق نحو المنارة نلاحظُ تقرّب السيد رامزي من ليلي كأنّه يبحث عن المواساة، ولكنها تبدي قسوة وجلافة إلى حد ما.. فكلامُهُ لا يلقى لديها أدنى اهتمام، ثُمَّ تنتبه إلى أن حذاءَه جميل وأنيق وأن رباط إحدى فردتيه محلول

وتبيّن له ذلك، فينساق معها في هذا الموضوع وقد كان ينتظر منها أن تعالج روحهُ لا حِذاءَه...

في اللحظة الأخيرة وقبل وصول الطفلين تحس ليلي بالعطف والحنو نحو السيد رامزي ولكن يصل الولدان وهما يجرّان أقدامهما بتكاسل..

وتبدأُ الرحلة... ليلي على الشاطئ أمام لوحتها وقريباً منها السيد كارمايكل مستلقياً يغطي وجهَهُ بكتاب، الأبُ وجيمس وكام والعجوز ماكاليستر (قائد القارب) وابنه في القاربِ فوق الأمواج.

الحركة السردية الآن ترددّيّة أقربُ إلى الموجات الجيبيّة – إن سُمِح لنا أن نستعير هذا المصطلح من الفيزياء- الروائية تنتقلُ بين من هم في القارب ومن هم على الشاطئ... الفعل الخارجي بسيط جداً: قاربٌ في الماء يسيرُ نحو المنارة وخلال ذلك نقرأ النجوى الداخلية في ذهن ليلي بريسكو وهي تتابعُ القارب بعينيها وتشعر بأنها أخطأت في التصرّف مع السيّد رامزي، لقد بخلت نحوَهُ بأبسطِ مشاعر التعاطف، وهي تتمنّى لو أنها منحتُهُ ذلك، ثمَّ نقفزُ في مقطعٍ تالٍ إلى النجوى في عِقلِ كام التي بلغت الآن السابعة عشرة، ونقفزُ مَرّةً أخرى إلى هواجِسِ ليلي التي ستستحضر كثيراً السيدة رامزي وكيف جلستْ هناك صامتة، وكيف كانت هي ترسمها في تلك اللوحة التي لم تكتمل قبل حوالي عشر سنوات؛ من ذلك مثلاً ما جاءَ في المقطع الخامس:

« تذكرت ليلي بريسكو، لقد كانت مسز رامزي تجلس في سكون. إنه لشيء مريح، أن يظل المرء في سكون دون اتصال، أن يستريح في خضم العلاقات الإنسانيّة الغامضة. من الذي يعرف من نحن، وماذا نشعر؟ من الذي يعرف ذلك حتى في لحظات التعاطف؟ هذهِ هي المعرفة؟ ولقد كانت مِسز رامزي تتساءل (يبدو أن جلوس مسز رامزي إلى جوارها في سكون كان يتكرّر كثيراً) ألا يفسد هذهِ الأشياء أن يُصرّح المرء بها؟ ألسنا أكثر تعبيراً ونحنُ صامتون؟ إنّ اللحظة التي نعيشها هكذا تبدو خصبة إلى درجة بعيدة. وغطّت ليلي بريسكو حفرةً صغيرةً في الرمال وكأنها بذلك تدفن شيئاً في روعة هذهِ اللحظة، كانت مثل نقطة من الفضّة يغمس فيها المرء فرشاته ويضيء ظلمة الماضي" [16]، ثُمَّ تعالج شيئاً ما في لوحتها... وتغوصُ في أفكارها من جديد، وها نحن في القارب نقرأ أفكار كام عن والدها وقد بدأتْ بالتعاطف معه ولم تعد تراهُ مستبداً بالصورة التي يحسّها جيمس عنه، ونقرأ أفكار جيمس، التي نلاحظ فيها مشاعِر عدائيّة نحو أبيه ولاسيّما حين يستذكر قولَهُ في بداية الرواية:" سوف يسقط المطر، ولن يكون بمقدورك الذهاب إلى المنار، كان المنار عندئذٍ بلون الفضّة يغلّفُهُ الضباب، ذا عين صفراء تضيءُ وتنطفئ فجأةً" [17].

وينظر جيمس الآن إلى المنارة فيرى الصخور البيضاء وكأنها مغسولة للتو، ويرى القضبان السوداء والنوافذ، كان كل شيء الآن واضحاً حتى أنه شاهد الغسيل المنشور. هل هذهِ هي المنارة فعلاً؟ لقد كانت من قبل شيئاً آخر...

هل أرادت فرجينيا وولف أن تقول لنا إن الصورة التي نكوّنها صغاراً عن شيءٍ أو أمرٍ ما تتغيّر تماماً عندما نكبر، والصورة التي نشاهدها عن بعد ليست هي الصورة التي سنراها عندما نصِلُ إلى ما تجسّده، لعلها تفقد الكثير من سحرها... تكون حُلُماً على الأغلب وتصبح واقعاً... والأدهى من ذلك أن أحداً ما يمنعنا صغاراً من تحقيق هذا الحلم بسببِ تعنّتِهِ أو لمجرّد أنه أب يملك السلطة على أبنائِهِ وزوجتِهِ... فإذا ما كبرنا... وحاوَلَ أن يصحّح ما فَعَلَهُ، وأن يعوّض ما خسرناه بأن يعيدنا إلى حُلمنا نفسه سيفشل شَر فشل... لقد فات الأوان!!

وسنستمرُّ في هذهِ الحركة الترددية بين الشاطئ واليابسة حتى المقطع (3) من هذا الفصل؛ حين تناجي ليلي نفسها وهي تنظرُ نحو القارب" لا بُدَّ أنّهُ وصَلَ المنار «وكان الجهدُ الذي تبذلُهُ في النظر إلى القارب وذاك الذي تبذُلُهُ في التفكير بالسيد رامزي قد اتحدا معاً في بنيةٍ واحدة استنفدت جسدها وذهنها إلى أقصى حد، ولكنها تشعرُ براحةٍ عارمة، لقد تمكنت أخيراً من إعطائِهِ ما عجزت عنه صباحاً، وسنفاجأ بالسيد كارمايكل الذي يرفعُ صوتَهُ: «لقد رسا. لقد انتهى كلُ شيءٍ «(وانتبهوا لعبارة: انتهى كل شيء) وهو ينهض ويتقدّم نحو ليلي مُحدّقاً في البحر أيضاً وفي يدِهِ رواية فرنسيّة، وكنا نظن ومنذُ البداية أنه لا يُعيرُ انتباهاً لهذا الأمر. عندها تفكر ليلي أنها والسيد كارمايكل ما كانا بحاجة إلى حديثٍ مباشر... لقد كانا يفكران بالأمر نفسه وفي اللحظاتِ نفسها. ثُمَّ هاهيذي - وكأنها وجدت الحلول الفنيّة لكل مشاكل اللوحة - تعودُ إلى لوحتها «بألوانها الخضراء والزرقاء وخطوطها التي تسيرُ إلى أعلى وعبر اللوحة تحاول أن تقول شيئاً...»[18]

وسنلاحظ في السطور الأخيرة أنّها تمكّنت من إنهاء لوحتها بما يشبه الإلهام، أنهت اللوحة بضربةِ فرشاةٍ واحدة مع انتهاء الرواية؛ و قد بلغ الحدث الذي بدا بسيطاً جداً (الرسو عند المنارة) خاتمته!

لقد لاحظنا في هذهِ الرواية أن الأحداث الخارجيّة وهي ليست ذات شأن على الإطلاق تفقدُ سيطرتها - إن صح التعبير - وكأنها لم تكن إلا أسباباً غير مباشرة أو عارضة أو تأتي مصادفةً لخلقِ الأحداث الداخليّة وتأويلها، بينما عهدنا الحركات الداخليّة في الرواية التقليديّة تفيد في التمهيد للأحداث الخارجيّة و تسويغها.

كما لاحظنا أننا لسنا إزاء ذات واحدة يجري التعبير عن انطباعات وعيها، بل إزاء

ذواتٍ كثيرة قد يتواتر تبدّلها بصورةٍ كثيفة وهذا طبعاً ما شاهدناهُ في الفصلين الأوّل والثالث، فكنا أمام تياراتِ وعي كل من السيدة رامزي والسيد بانكس والسيد رامزي وبعض الشخصيّات الغائبة (يقول الناس، قالت الناس...) وجيمس وكام، والخادمة السويسريّة، والسيدة ماك ناب، وليلي بريسكو وقد أخذت تداعياتها الذهنيّة حيّزاً واسعاً من العمل ولاسيّما في الفصل الثالث، بل لقد صَرّحَ لي اثنان من الأصدقاء الشغوفين بالعمل الروائي أن العمل كُلّه إنما هو تداعيات ذهنيّة للفنانة ليلي بريسكو وهي ترسُمُ لوحةً للسيدة الراحلة رامزي تقرأ لابنها جيمس على درج المنزلِ أو خلف نافذته... وعلى كل حال فالروايةُ متعدّدةُ الوجوه من هذا الباب وتحتملُ قراءات كثيرة. وعلى صعيد المغزى البعيد للعمل فقد نرى الرحلة نحو المنارة إنّما تُمثّل رحلة حياة الإنسان أو مسيرته نحو هدفٍ رئيسٍ، وقد يتراءى لنا أن هذهِ المنارة إنما ترمزُ إلى كائن أبديٍ يراقبُ كل شيءٍ من حولهِ ويرى بعينهِ الوحيدة تبدّل الأزمنة، وما ينعكس من ذلك على الناس والموجوداتِ والأمكنة.

وأما فيما يتعلّق بحضور اللوحةِ في العمل وفي توظيفها فسنقفُ على ما يميّز «إلى المنارة» من سواها:

لقد بدا لي أن اللوحة جاءت في أكثر من مكان ضمن سيل الذكريات التي تنسابُ في وعي هذهِ الشخصيّة أو تلك، كما حدثَ في المقطع الرابع من الفصل الأوّل حيثُ لاحظنا أن وليام بانكس - وخلال نزهتِهِ مع الفنانة ليلي بريسكو والحوار بينهما يقترب من حقل الفن التشكيلي ويبتعد عنهُ - يفكرّ بالصور أو باللوحة، ها هوذا وقد شردَ ذهنه نحو السيد رامزي يستحضُرُه فيما يشبه لوحة؛ نقرأ من الرواية: «في تأمّلِهِ لتلك التلال الرمليّة، تبادَرت إلى ذهن وليام بانكس صورة طريق في وستمورلاند، يجتازهُ رامزي وحيداً وقد خنقتهُ العزلة التي عُرِفَ بها. غير أنه سرعان ما تبدّدَ من حوله كل هذا، فيما يذكر وليام بانكس (ولهذا علاقة ببعض ما يجري) بسبب دجاجة أقبلت تنشر جناحيها وقايةً لسربٍ من فراخها، توقفّ عندهُ رامزي، وماذا عساهُ يقول:" رائع... رائع «بما يوحي بما ينطوي عليهِ قلبه، من بساطة، وعطف على الضعفاء. غير أنّه قد بدا لهُ وكأن صداقتهما قد انتهى أمرها بنهاية هذا الطريق، وكان أن تزوج رامزي بعد ذلك»[19]

إن هذا المقطع -وبالرغم من ضعف الترجمة- يقدّم لنا منظراً طبيعياً يذكر بعشرات اللوحات التي رسمها الفنانون في الريف الانكليزي، أو الأوربي على العموم وفيها أيضاً بعد نفسي واضح ومشاعر تنقُلها ذكريات وليام بانكس تجاه السيد رامزي وسيتكرّر الأمر عندما تفكر أيضاً الفنانة ليلي بريسكو بالسيد رامزي نفسه فإذا بها ترسُم في ذهنها اللوحة التاليّة:

« وهكذا كانت ترى أمامَ عينيها، حينما كانت تفكر في عمل مستر رامزي منضدة مطبخ مصقولة، واستقرّت هذهِ الصورة عند مفرق شجرة كمثّرى، لأنهما كانا قد بلغا في سيرهما بستان الفاكهة، وبفضل ما بذلتهُ من مجهودٍ كبيرٍ للتركيز، لم يتجه ذهنها إلى أغصان الشجرة التي أمامها أو إلى أليافها، بل إلى طيف منضدة مطبخ مصقولة، عريضة، تنطقُ بما شهدتْهُ على مر الأيّام من أمسيات الزمان»[20].

وستتابع ليلي بريسكو حديثها الداخلي وتقدّم مقارنة بين مستر رامزي ورفيقها في النزهة مستر وليام بانكس - فإذا بالروائيّة تقدّم لنا هاتين الشخصيتين بعيني الفنانة ليلي ومن خلال تداعياتها الذهنية وهذهِ تقنية فعالة ترسمُ شخصيّةً معينة من زويا رؤيا مختلفة: «واستطردت في حديثها الصامت، لقد أوتيتَ من الشموخ ما لم يؤتَ لمستر رامزي، إنه رجلٌ أناني، مختال، لا يتحدث إلا عن نفسه، إنّه مُدلّل فاسد، وإنه لطاغية مستبد، ومع ذلك فقد أوتيَ ما لم يؤتَ لك، إنه لا يعرفُ شيئاً عن توافه الأمور، وهو يحب الكلاب ويحب أطفاله، ولهُ منهم ثمانية. أما أنتَ فلا ولد لك، كل هذا وغيرهُ كان يتراقص أمام عيني ليلي، وقد ضمّته شبكة مطاطيّة غير مرئية - وكانت تراهُ بمخيلتها بين أغصان شجرة الكمثرى، حيثُ كانت ترى أيضاً منضدة المطبخ المصقولة، رمز احترامها لذهن مستر رامزي، وقد تتابعت حلقات هذهِ الرؤيا في سرعةٍ عارمةٍ إلى أن تلاشت دفعةً واحدة. وشعرت بالارتياح»[21].

ونلاحظ هنا أيضاً حضور تلك اللوحة التجريديّة التي عَبّرت بها ليلي عن ذِهن السيد رامزي، وهي لوحة ستأخذنا بعيداً في التفكير لإيجاد وجه الشبه المقبول بين طرفي الصورة! وقد نجد أمثلةً أخرى على مثل هذا الاستخدام للوحة، أعني استخدامها مكوّناً أو عنصراً من عناصر تدفقِ تيار وعي هذهِ الشخصية أو تلك لرسم صورةٍ لشخصيّة أخرى من شخصيات العمل.

وقبل هذا وذاك ينبغي أن أشير إلى حضورِ أفياءٍ وظلالٍ واضحة للفن التشكيلي في الرواية منذُ الصفحات الأولى،فقد استطاعت الروائية أن تقدّم لنا ومن خلالِ ذكرياتِ مسز رامزي صورةً للمكانِ البحري الذي تجري فيهِ الأحداث من وجهة نظر الفنانين، أو لنقل بعيون هؤلاء الفنانين. لقد طلبت مِسز رامزي من تشارلز تانسلي مرافقتها في جولةٍ قصيرةٍ في المدينة حتى إذا وصلا إلى الميناء قاطعت سيل كلامهِ المتدفق قائلةً:"

- أوه يا لهُ من جمال «وكانت ترى البحر أمامَهَا صفحةً زرقاء خلابة وقد بدا بعيداً المنار الأشيب، وستتابع كلامها فتخبرهُ إن هذا ما يحبُّهُ زوجها، وإن الفنانين يحضرونَ إلى هذا المكان، وها هوذا واحدٌ منهم على بُعدِ خطواتٍ قليلة، يعتمرُ قبّعة بناميّة وينتعلُ حذاءً أصفر، وأمامه لوحة، فيما راحَ عشرة صبيان يتابعونه وهو يغمسُ طرف فرشاتهِ

بالألوانِ الأخضر، الأحمر، الوردي. وتؤكد السيدة رامزي لرفيقها أنّه «منذ كانَ مستر بونسفروت هنا أي منذ ثلاث سنوات، فإن كل اللوحات أصبحت ذات لون أخضر ورمادي، وفيها قوارب بشراعٍ بلون الليمون، وعلى الشاطئ نساء يرتدين ثياباً حمراء ورديّة»[22].

وستترك هذهِ الجولة القصيرة - كما تذكر السيدة رامزي على ما يبدو - أثراً عذباً وقوياً في نفسِ السيد تانسلي، وهي تتذكر شعورَهُ بالزهو الشديد حين كانت تحظى بإعجاب المارة، إنه يرافق امرأة فاتنة، ويحمل عنها حقيبتها! وهاهي بعد ذلك تتذكّر حوارها مع السيد وليام بانكس وعبارات الإطراء الرائعة التي سمعتها منه «ليس لدى الطبيعة سوى القليل من هذا الصلصال الذي صاغتكِ منه «، ولعلها أيضاً تتخيّل ما قالَهُ وهو يضع سماعة الهاتف: «ولكنها لا تدرك مدى ما أفاءت الطبيعةُ عليها من جمال بأكثر مما يدركُهُ طفل صغير»[23].

وبعد أسطر من هذا القول نقرأ - ولا نعلم من المتحدّث -:" وكانت ماضية في نسج ما بين يديها من جوارب، وقد أحاط بوجهها ذاك الوشاح الأخضر الذي ألقتهُ فوق رأسها الذهبي، وتحرّكت هذهِ الآية من آيات مايكل آنجلو... «[24].

وبغض النظر عمن أطلق هذا الوصف على السيدة رامزي، فإنّه سيستدعي في أذهاننا مجموعة بورتريهات لوجوه نسائية ابدعها مايكل أنجلو (انظر الملحق) وقد نجد بينها وجهاً مُحاطاً بوشاحٍ ما، وسنتخيّل من خلالِهِ صورة للسيدة رامزي.

على أنّ ظلال الفن التشكيلي وأفياءَه ستصبح أشد حضوراً وكثافةً، وعلى مدى صفحاتٍ طوال حين نتابعُ ليلي بريسكو؛ وهي ترسُمُ لوحتها الغريبة التي تبدأ ومنذ المقاطعِ الأولى من الفصل الأوّل، ولا تنتهي إلا مع الكلمة الأخيرةِ من الرواية.

منذُ المقطع الرابع من الفصل الأوّل تضعنا الروائيةُ أمام الرسّامة ليلي بريسكو وهي ترسُمُ السيدة رامزي تقرأ لابنه جيمس خلف النافذة.

وستصِلُنا المعلومات الوفيرة عن ليلي تباعاً ومن خلال تصرّفاتها؛ فهي شديدةُ الحساسيّة تجاه الناس من حولها، ولا يمكنها أن تشعر بالراحة ومن ثمَّ بالقدرة على الرسم إذا ما وقَفَ أحد إلى جانبها وتابَعَها، وهي ترفُضُ أن يدّقق أحدٌ في لوحتها أثناء قيامها بالعمل..

وكأن هذهِ التصرّفات هي استعدادات مسبقة للدفاع عن النفس ضد الآخر... ولاسيّما الرجُلُ في حالتنا هذهِ، لقد عانت - على ما يبدو - شأنها شأن نساء عصرها من تسلّط الرجل، وليس لنا أن ننسى أن رواية «إلى المنارة «في وجهٍ من وجوهِها هي احتجاجٌ صارخٌ على تسلط الرجل، الرجل الأب ربّ الأسرة.. والرجل الصديق وهي

انتصارٌ للمرأةِ الرقيقة، الجميلة، المبدعة... كالسيدة رامزي والآنسة ليلي... وهذا يذكّر على الفور بمواقف الروائية وكتاباتها الأخرى في هذا السياق، كما رأينا في كتابها" غرفة تخصّ المرءَ وحده" [25] حيثُ تدعو بحرارة إلى حرية المرأة ولاسيّما المبدعة، وإلى استقلاليتها فببساطة كي تستطيع المرأة أن تكتب الأدب لا بد لها من غرفة تخصها وحدها وبعض المال... إلخ.

إذاً فنموذج ليلي بريسكو - بصورةٍ من الصور -استمرارٌ لرؤية فرجينيا وولف حول المرأة التي ينبغي أن تسعى إلى استقلالها وتحقيق خصوصيتها، ولكنّها هنا تعاني من تسلط الرجل وآرائهِ المسبقة، هاهوذا السيد تانسلي يهمس في أذنها: «إن النساء لا يستطعنَ الرسم، وهنَّ لا يستطعنَ الكتابة...»[26] وعليها بالتالي أن تثبت العكس، وهاهيذي ترتجفُ كُلما أحست بمرور السيد رامزي قُربَها، وترجو ألا يُحرجها ويحدّق في اللوحة، وإذا كانت هذه التحديات آنيّة مُباشرة، فإن تحديداً آخر يلوحُ في أفق الرواية، بعيداً غير مباشر...إن الفنان الرجل قد وضَعَ نماذجَ فنيّة يصعبُ الآن تجاوزها أو اختراقها؛ وقد لاحظنا ذلك في الصفحات الأولى من الرواية حين كانت السيدة رامزي تحدّث السيد تانسلي عن الفنان بونسفروت، الذي عاش في هذا المكان ثلاث سنوات، فإذا بهِ يقدّمُ لوحاتٍ ستصبحُ نماذجَ لا يمكن الخروج عليها - إنّه التقليدُ والقيود حتى في الفن التشكيلي - لقد أصبحت كل اللوحات بعد السيد بونسفروت «ذات لون أخضر ورمادي وبها قوارب بشراعٍ بلون الليمون، وعلى الشاطئ نساء ارتدينَ ثياباً حمراء ورديّة..»[27].

وهذا ما سنقرؤه في واحدة من المنولوجات الداخليّة للفنانة ليلي وقد توقّفت مع السيد بانكس أمام لوحتها، وراحا للوهلة الأولى ينظران إلى السيدة رامزي وهي خلف النافذة تتابع حركة السُحب والأشجار في تمايُلها ويدورُ بخلدها كيف أن هذهِ الحياة التي تكتملُ من أحداثٍ منفصلة نعِيشُها مَرّةً واحدة بعد الأُخرى، تبدو متماسكة كموجةٍ ترتفعُ بالإنسان وتهبط لتُلقي بهِ أخيراً على الشاطئ.. تشعُرُ ليلي أيضاً بذلك الاستغراق العاطفي الذي يعيشُهُ السيد بانكس تجاه السيدة رامزي، فتنصرفُ إلى تأمّل لوحتها قليلاً خلال ذلك:

«وشعرتْ بأنها على وشك البكاء. لقد كانت اللوحة بالغة السوء! -لقد كانَ في وسعِها أن تجعل منها شيئاً مُغايراً. وكان يمكن أن تخفّف من حِدة الألوان الزاهية لتصبح باهتة. وهاهي الخطوط أثيريّة القوام. وهذا ما سيكون من رأي بونسفروت فيها. وإن لم يكن هذا هو رأيها بالتحديد.

إنّها ترى الألوان مشتعلة داخِل إطار من الصُلب وترى انعكاس جناح فراشة مستقرّة فوقَ عقدِ إحدى الكاتدرائيات. ولم ترَ فيما عدا هذا سوى القليل على صفحة لوحتها.

وهي أشياء لن يراها أحد. وهذهِ اللوحة لن يُقدّر لها أن تعرض.. إلخ» [28].

ولكن ليلي مع ذلك أمينة لرؤيتها الخاصة، وهي ترفض أن تكون تابعة ومقلّدة لرؤى الفنانين الآخرين، ولاسيما الرجال، وقد لمسنا ذلك منذ المقطع الرابع من الفصل الأوّل حين قرأنا أيضاً في واحدة من منولوجاتها:

« كانت خلفيّة اللوحة بنفسجيّة اللون، وكان الجدار ناصع البياض ولم يكن من الأمانةِ في شيء أن تعبث بأي من اللونين لأنها تراهما كذلك، وإن كانَ من الأوفق منذ زيارة مستر بونسفروت أن يبدو كل شيء شاحباً رقيقاً، فيه شفافيّة ومن تحت هذهِ الألوان توجد خطوط الصورة. وإنها لتراها الآن واضحة جليّة وهي تتأمّلها... كان ذلك حين أمسكت بالفرشاة بين أصابعها فتبدّلَ كل شيء. ففي هذهِ اللحظة الوامضة بين الصورة المرئيّة، وبين قطعة النسيج التي أمامها تملّكت منها شياطينها التي طالما دفعت بدمعها إلى عينيها، وجعلت من هذهِ المرحلة من تصوّرها مرحلة قاتمة. رهيبة في حياة إي طفل. وهكذا كانت تشعر دائماً – إنها في صراعٍ دائب مع مختلف المفزعات للاحتفاظ بشجاعتها فتردّد: ولكن هذا ما أراه. إنه ما أراهُ فعلاً» [29].

وسيكون للوحة ليلي بريسكو دورٌ كبير في إضاءة كنه العلاقة الخفية بين السيدة رامزي والفنانة؛ وسنكتشف بعد تفكير عميق بعباراتِ ليلي التي تسوقُها ضمن مناجاتِها الداخليّة عن اللوحة، وعمن تمثّله اللوحة علاقةً معقدّة مركبّة جوهرها الأساس هو الحب، وقد يكونُ حُباً مثليّاً:

« وذكرتِ الآن ما كانت بسبيل قولِهِ عن مسز رامزي. ولم تكن تدري كيفَ ستصوغُهُ كلاماً، وإن كانت تعرف أنّه مما يقال في معرض النقد. لقد ضاقت ذرعاً بما لمستهُ، في تلكَ الليلة من نزعة السيطرة. وفي متابعتها لنظرة مستر بانكس تجاهها دار بخلدها أن ما من امرأةٍ يمكن أن تعبد امرأة أخرى بهذهِ الكيفيّة التي يعبدها بها. وليس أمامَهما سوى أن يجدا ملاذاً في ظل ما يضفيهِ عليهما مستر بانكس. وبتطلعها إلى حزمتِهِ الضوئيّة أضافت إليها من لدنها شعاعاً مختلفاً، اعتقاداً منها بأنها دون أدنى شك أكثر الناس بهاءً (وهي مكبّة على كتابها) غير أنّها، في الوقت نفسه، تختلف عن الصورة الكاملة التي يراها الناس هناك. ولكن فيما هذا الاختلاف؟ وكيف كان هذا الاختلاف؟ بهذا تساءَلت فيما بينها وبين نفسها وهي تسحَج المزوج اللوني من الأزرق والأخضر الذي بدا في عينيها على لوحتِهِ جافاً غليظاً لا حياة فيه» [30]

وفي الفصل نفسه بعد نحو صفحة نقرأ المقطع التالي: «وفي مجلسها من مسز رامزي وقد طوقت ساقيها بذراعيها مقتربةً منها على قدر الإمكان، مبتسمةً إذا يتبادر إلى ذهنها أن مسز رامز لن تعرف السبب فيما تفعله. وقد جال في خاطرها كيف أنّها

في ثنايا عقل المرأة وقلبها التي تلامسها جسمانياً توجد لوحات تحملُ نقوشاً مُقدّسةً، مثل كنوز مقابر قدامى الملوك، والتي إذا ما تسنى للمرء أن يتفهّم كنه ما تعنيه لتعلّم كل شيء، وإن كان لن يقدَّر لهذهِ الرموز أن تُعلن على الملأ، أيّةُ وسيلة هذهِ التي يمكن للمرء بها أن ينفذ إلى الخلايا السريّة؟ وما هي الوسيلة التي يصبحُ بها المرءُ كالماء صُبَّ في وعائهِ، سيولة واحدة لا تنفصل ذرّاتُهُ عن ذرات من يعبدُ: هل يتأتّى هذا للجسد أو للعقل، تختلط في ثنايا ذهنِهِ ذرات الاثنين معاً؟ أو في حنايا صدرِهِ؟ وهل يمكن أن يجعل الحب، كما يسميّهِ الناس، منها ومن مسز رامزي واحداً (....) وهذا ما كان يدور بخلدها، وهي تُسنِدُ رأسها إلى ركبةِ مسز رامزي»[31].

لقد كشفت هواجسُ ليلي حول اللوحة ومكوّناتها وما إلى ذلك طبيعة العلاقة القائمة أو المحتملة بين المرأتين، وكثير من الخصال الجوهريّة في أعماق الشخصيتين معاً، وهاهيذي ترمزُ لها بمثلثٍ أرجواني اللون - وهو رمزٌ جنسي إلى حدٍ ما - وحين يسألها السيد بانكس عمّا يمثِّلُهُ هذا المثلث معترضاً بصورةٍ ما، تخبرهُ أنها صورة للسيدة رامزي وهي تقرأ لجيمس، وتشرح له الأمر قائلة إن الصورة ليست لهما. أو ليست كما فهما، وإنَّ ثمّةَ مفاهيم أخرى أيضاً، يمكن إضفاء الخشوع عليها ببعض الظلال هنا. وشيء من الضوء هناك. مثلاً إن الأم والابن يمكن أن ينتقلا إلى الظل دون أن يعني هذا عدم التبجيل...»[32].

ويستغرق الحديث عن اللوحة مساحةً غير قليلة من الفصل الأوّل وينتهي دون أن نعلم مصير اللوحة، بل مصير الشخصيات أيضاً... ولن تُذْكرَ لوحةُ ليلي في الفصل الثاني بالتأكيد...

لكننا ومنذ بداية الفصل الثالث والأخير «المنار «نعود من جديد إلى الفنانة وقد نصبت حامل لوحاتها في المكان نفسه، وهاهيذي تعودُ لترسم السيدة رامزي وهي تقرأ لابنها، السيدة رامزي التي توفيت قبل حوالي عشر سنوات وجيمس الذي يرافقُ الآن والِدَهُ في القارب نحو المنار.. إنها وخلال هذا الفصل تستحضر كل شيء عن شخصيّة لوحتها الرئيسة بألمٍ وحسرة، وتستعرض في ذهنها طرقاً للبداية وكيف سترسُمُ الكتل المختلفة ولاسيّما هذا السور الذي تراهُ أمامها الآن وقد حملتهُ معها بألوان النباتات الخضراء والزرقاء والبنيّة وهي تسير في طريق برومبتون، أو وهي تمشط شعرها. واكتشفت أنها كانت ترسُمهُ دائماً، وستفعل ذلك الآن على الأرجح ولكنها ستشعر على الفور بالفرق بين تخطيط اللوحة في الهواء بعيداً عن اللوحة ذاتها وبين الإمساكِ بالفرشاة فعلاً ووضع اللمسة الأولى. إنّه أكبر فرق في العالم - على حد تعبيرها - هاهيذي ترفَعُ الفرشاة وتشعر بلذةٍ شديدة رغم حَيرتها العارمة. من أين تبدأ ؟

أين تضع اللمسة الأولى؟ إن من شأن هذهِ الخطوة الأولى أن تجرّها إلى العديد من المخاطر. وإلى سيل من القرارات، التي لا يمكن تغييرها... »[33].

ونلاحظ أن اللوحة إنما هي الحياة نفسها بكل ما فيها.. وهي تحتاج إلى قرارات أحياناً، ومن شأن الخطوة الأولى أن تقودك في اتجاهٍ سيكون من الصعب العودة منه، وسيترتب على ذلك مواقف وتصرّفات وقرارات قد تكون خطيرة.. وربّما لهذا السبب لم تنتَهِ اللوحة قبل عشر سنوات... إنها ليست مجرّد صورة لـ مسز رامزي وهي تقرأ لابنها، بل هي مجمل حياة الأسرة.. وينبغي للفنانة أن تعايشها حتى النهاية... بدءاً من حُلم زيارة المنارة أو الوصول إليها وانتهاءً بتحقيق الحُلم... ولهذا فسيكون عليها أن تتحرك في أعماق ذاكرتها من الماضي البعيد إلى الحاضر، مستحضرةً كل ما شاهدته وعانتْهُ؛ ستتذكر السيدة رامزي في لحظات ومواقف ما عرفناها في الفصل الأول وستبكي خفيّةً، ونحس أن اللوحة غريبة عَمّا ألفناهُ من لوحات؛ إنها لا تريد أن تكتمل، إنها تكافح كي لا تكتمل، الفنانةُ تحاول، ولكن عملية إنهاء اللوحة مقترنة بشكلٍ غير واعٍ بالإحاطةِ بكل ما يتعلق بموضوعها.. ثمَّ لكأنّها تسيرُ مع النص السردي، ولن تنتهي إلا بانتهائِهِ ولهذا كُلّه ستكتمِلُ اللوحة في السطر الأخير من العمل وبعد أن ترى ليلي وتحس أن السيد رامزي ومن كان معه في القارب قد وصلوا إلى المنارة ورسوا على شاطِئها، هاهي الأسطر الأخيرة من الرواية تنقُلُ لنا ما طال انتظاره: «هاهي لوحتها... نعم بكل ما فيها من ألوان خضراء وزرقاء خطوطها تسير إلى أعلى وعبر اللوحة تحاول أن تقول شيئاً، قد تُعلق هذهِ اللوحة في الصندرة، أو يحطمها أحد ما، لكن ما أهميّة ذلك.وجهّت ليلي إلى نفسها هذا السؤال وهي تمسك فرشاتها مرّة أخرى. ونظرت إلى درجات السُلّم فوجدتها خاوية ونظرت إلى لوحتها فوجدتها مظلمة بعض الشيء.

وبتركيز مُفاجئ، وكأنّها رأته واضحاً في لحظة واحدة فرسمت خطاً هناك في مركز اللوحة. لقد أتمتها. لقد انتهت – وفكرت ليلي وهي تضع فرشاتها وهي تشعر بإنهاك شديد، نعم. لقد وجدتُ إلهامي".[34]

هوامش

(1) فرجينيا وولف – المنار – ترجمة جريس منسي، روايات الهلال، عدد 292، أبريل 1973، القاهرة، ص7.
(2) نفسه، ص7.
(3) نفسه، ص8.
(4) - نفسه، ص18.
(5) - نفسه، ص29
(6) نفسه، ص32.
(7) نفسه، ص 35.
(8) نفسه، ص 66
(9) - انظر. ص 76.
(10) نفسه، ص 110
(11) نفسه، ص 113.
(12) - نفسه، ص 114.
(13) نفسه، ص 117.
(14) نفسه، ص 118.
(15) نفسه، ص 126.
(16) نفسه، ص 147.
(17) نفسه، ص 160
(18) نفسه، ص 180.
(19) نفسه، ص (22 ـ 23).
(20) نفسه، ص 25.
(21) نفسه، ص26
(22) نفسه، ص 16.
(23) نفسه، ص 30.
(24) نفسه، ص 30.
(25) انظر ترجمة الكتاب الصادرة عن مكتبة مدبولي، ت: سميّة رمضان، القاهرة / 2009
(26) إلى المنار، ص 46.
(27) نفسه، ص 16.
(28) نفسه، ص46.
(29) نفسه، ص 21.
(30) نفسه، ص (46، 47).
(31) نفسه، ص 48.
(32) نفسه، ص 50.
(33) نفسه، ص 134.
(34) نفسه، ص 180.



من الصور المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي

د. حسين جمعة

باحث وناقد وشاعر وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

1ـ حدود وأبعاد ومنهج:

لم يعرف التاريخ الإنساني التقاء أكثر غنىً وشمولاً من التقاء العرب والإيرانيين على مستويات عديدة سياسية واجتماعية؛ فكرية وثقافية؛ فلسفية ودينية، أدبية وفنية، لغوية وبلاغية.

وترجع علاقة التفاعل الوطيدة إلى عصور تاريخية مغرقة في القدم تجسدت في الحياة والفن والأدب... إذ تجلى في الأدبين العربي والفارسي مفاهيم التصور الديني والفلسفي الممزوجة ببحر العزة والعظمة الإلهية؛ والموشاة بكل المودة والمحبة على الصعيد الاجتماعي. فقد برزت أشكال التمازج الحضاري منذ البعثة المحمدية لتؤكد مفهوم الوصول «إلى المساواة بين الشعوب على السلطة القائمة، وعلى الثقافة العربية الإسلامية»[1] من خلال علاقة الرحمة والتقوى والعدل لا من خلال العرق والجنس واللون؛ فصح أن نطلق على العلاقة القائمة بين العرب والإيرانيين ما قاله السيد المسيح عليه السلام: ما جمعه الله لا يفرقه البشر.

وليس هذا غريباً ولا بدعاً من القول فقد تأسس ذلك في النفوس كما لدى البحتري إذ قال في مدح عبيد الله بن خرداذبة[2]:

إنْ كان من فارسٍ في بيتِ سُـؤْدَدِها

وكنـــتُ من طِيِّـــئٍ في البيت ذي الحَسَـــبِ

فلـم يَضْرِنـا تنـائي المَنْصِبَـيْنِ وقـد

رُحْنـــا نَســـيبين في خُلْـــق وفي أَدبِ

فالعناصر المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي انبثقت من التمازج المشترك بين الشعبين منذ العصور التاريخية ثم ازدادت إحكاماً وارتقاء حضارياً بعد الإسلام، إذ دخل أبناء إيران فيه طوعاً ورغبة؛ وانصهروا في بوتقة تعاليمه ومبادئه وعملوا وما زالوا يعملون على نشرها...

ولما كانت العربية لغة القرآن وأهل الدين الجديد الذي اعتنقوه أقبلوا على تعلمها وإتقانها كأهلها. وقد تضافر إلى هذا رغبة علمية جامحة وملحة في خدمة الحضارة الإسلامية؛ فصار كثير منهم يتقن اللسانين حديثاً وكتابة.

ومن ثم أخذوا ينقلون باللغة العربية كثيراً من معارفهم القديمة المكتوبة بلغاتها الأصلية، في التاريخ والفن والطب والكيمياء والفلك واللغة والحساب والأدب؛ وقد شاركهم في هذا عدد من علماء العرب والبلدان المفتوحة الأخرى.

ولمّا كانت القواسم المشتركة بين الأدبية العربي والفارسي تزداد اتساعاً وتنوعاً كانت تتخذ لنفسها أنماطاً عدّة عبرت عنها المصادر التي استندت إليها؛ بمثل ما تركزت في الترجمة والتأليف الأدبي والبلاغي؛ ومن ثم وجدت بأشكال وموضوعات محددة في كليهما...

وبناء على ذلك كله كان لزاماً علينا أن نلجأ إلى مبدأ الاختيار والإيجاز والتكثيف في معالجة الصور المشتركة التي يقوم عليها البحث؛ لأن الحديث عنها كلها يحتاج إلى مجلدات كثيرة، مع العلم أن بعض الدارسين قبلنا سبقنا إلى ذكر نتف منها كما نلمسه عند محمد غنيمي هلال الذي اتكأ عليه كل من جاء بعده.

ولما كان ذلك كذلك آثرنا أن نشير إلى أهم مصدر أدى إلى ذلك؛ وهو القرآن الكريم؛ وإلى قصة واحدة من قصصه؛ مع إيماننا اليقيني بأن هناك مصادر أخرى لتلك الصور المشتركة كالسنة المطهرة، والأحداث التاريخية والاجتماعية، والكتب الدينية والفلسفية والتاريخية، مثل كتاب الشاهنامه للفردوسي الطوسي، وتاريخ الطبري، وتاريخ ابن الأثير؛ وكتب أدب الرحلات، وأدب التصوف الذي تصدره من الإيرانيين كل من الغزالي (محمد بن محمد ـ 450 ـ 505هـ) وجلال الدين الرومي (محمد بن محمد البلخي 604 ـ 672هـ).

ولعل هذا ينقلنا إلى حركة الترجمة وأثرها في اطلاق تفاعل أدبي بين العرب والإيرانيين لا يضاهيه في عناصر الالتقاء ما نجده عند غيرهما، كما وقع في كتاب (كليلة ودمنة ورباعيات الخيام والمقامات) ـ مثلاً ـ ولهذا عقد ابن خلدون في مقدمته فصلاً عن «حملة العلم في الإسلام» فوجد أكثرهم من الإيرانيين(3).

ومن هنا نتوقف عند الصور المشتركة اللغوية والفنية في الأدبين كالألفاظ والمصطلحات والأساليب والاقتباس الحرفي والأوزان والقافية والقصة. فكلها مثلت ملامح مشتركة في الأدبين العربي والإيراني. وهي الملامح التي تحققت في موضوعات تعاور عليها الأدبان؛ وكيف تغيرت وظائفها في بعض الاتجاهات الأدبية، كما نجده في قصص الحب العذري؛ ولا سيما حكاية ليلى والمجنون، وموضوع وصف الأطلال والممالك الزائلة.

فعظمة المادة وتنوعها لم يتركا لنا المجال إلا أن نتبنى المنهج الذي أشرنا إليه؛ وسنتوقف عند القرآن الكريم؛ بوصفه أعظم مصدر التقى عليه المسلمون، وعند واحدة من قصصه؛ وهي قصة المعراج.

2ـ القرآن الكريم:

أكدت مبادئ الدين الحنيف العودة الأصلية والنبيلة إلى الهوية الإنسانية دون تشويه للذات الفردية والانتماء الاجتماعي والبيئي والوطني. وهذا حمل الناس ـ قديماً وحديثاً ـ على اعتناق الإسلام؛ لأنه يتفق مع الفطرة والعقل معاً؛ ثم ارتبطوا بحبل الله المتين، وطفقوا يبنون الحضارة الإسلامية التي تنشد التقدم والحق والعدل...

وقد جسد القرآن الكريم شكلاً ومضموناً جُمْلة صور مشتركة عظمى بين المسلمين ليس من جهة العقيدة والعبادة والتبرك فقط، بل من جهة أنه كتاب معجز في أساليبه وأفكاره وأخباره وقصصه. وهذا ما جعلهم ينصهرون في آياته ولغته يقبسون منهما ما وسعهم الجهد؛ أو يضمّنون أفكارهم العديد من أفكاره؛ أو ينتهجون طرائقه في التأليف والكتابة والإبداع...

ولما كان مقام الاحتذاء بالنص القرآني عظيم الحجم وكثير التنوع رغبنا في الوقوف عند قصة المعراج النبوي التي احتفل بها الأدبان العربي والفارسي، وجعلاها «منطلقاً إلى فضاء الفكر الأرحب؛ حيث تعالج مسائل فلسفية أو صوفية أو أدبية أو وطنية»(4)؛ فكانت توظف توظيفاً مجازياً يؤدي الغرض المقصود منها ولاسيما قصة يوسف عليه السلام وزليخا التي شاع أمرها في الأدب الفارسي(5).

وتتلخص قصة المعراج بأن النبي الكريم عرج إلى السموات السبع يصحبه جبريل عليه السلام هادياً ومرشداً. وقد رأى (ص) في السماء الأولى (آدم) وفي الثانية (يحيى وعيسى) وفي الثالثة (يوسف) وفي الرابعة (إدريس) وفي الخامسة (هارون) وفي السادسة (موسى) وفي السابعة (إبراهيم) ـ عليهم صلوات الله أجمعين ـ وكان (ص) قد رأى في كل سماء أشياء تأسس في ضوئها جملة من الأوامر والنواهي. ومن ثم انتهت رحلة المعراج إلى سدرة المنتهى وفق قوله تعالى: (لقد رأى من آيات ربه الكبرى) (النجم الآية:18).

فالوقوف بين يدي الحضرة الإلهية كان المرحلة الأخيرة في قصة المعراج ثم العودة إلى الأرض وفق الأحاديث النبوية الشريفة التي سنعرض لاثنين منها في الفصل الثالث.

ولسنا الآن في صدد الحديث عن أول من تأثر بقصة المعراج وعمن تناولها وإنما في صدد إثبات أنها غدت مدار التقاء أدبي وفكري وفلسفي بين الأدبين العربي والفارسي، فكانت من أعظم الصور الأدبية المشتركة بينهما. فالأديب الإيراني فريد الدين العطار (545 ـ 627هـ/ 1150ـ1229م) ترجم في كتابه (تذكرة الأولياء) أول معراج صوفي لأبي يزيد البسطامي طيفور بن عيسى؛ الملقب بسلطان العارفين؛ (ت 261هـ/874م). وقد كتبه البسطامي بالعربية في إطار رؤية منامية يتخيل فيها الطريق إلى الله. أما الشيخ الرئيس أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا (338ـ428هـ/949 ـ 1036م) فقد ألف (رسالة الطير) ورأى أنه «يطير مع الطيور وأن الطريق حافلٌ بالصيادين الذين تمكنوا من الإيقاع بالطيور فطارت الطيور وعبرت الكثير من الصعاب ومنها ثمانية جبال، وكان هدفها الوصول إلى المليك الذي يخلصها من الشباك»(6).

وتحظى الطيور بلقاء الملك ويخلصها من الشباك وتعود أدراجها...

وبهذا يلتقي ابن سينا مع البسطامي في الحديث عما يستوجب على السالك الصوفي أن يفعله في حياته ليصل إلى مقام المشاهدة والالتقاء بالحضرة الإلهية. ومن هنا نشير إلى رسالة (التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي أبي عامر أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن مروان (382 ـ 426هـ/ 992 ـ 1034م)...

وفيها عقد رحلته إلى العالم الآخر وهو يرمي إلى مناضلة أنداده ومنافسيه من الأدباء والوزراء وأهل السياسة والانتقاص منهم ونقدهم وإظهار مناقبه. وفيها عرض لعدد من الشعراء وتوابعهم في وايد عبقر، فضلاً عن بعض الأدباء والنقاد كعبد الحميد الكاتب والجاحظ وبديع الزمان(7). وبهذا فهي رحلة إلى العالم الآخر، صاحب فيها أبا عامر هادياً له، لأنه يتمتع بصفات خارقة.

وتتوافق رسالة التوابع والزوابع مع قصص المعراج ورسالة الغفران لأبي العلاء

المعري (363 ـ 449هـ/ 973 ـ 1057م) بأنها رحلة معراجية إلى العالم الآخر، بعد أن اجتمع فيها اثنان، يرشد أحدهما الآخر ويبين له سبيل الحق. وبعد الوصول إلى مقام الشهود في قصص المعراج وإلى الجنة أو النار في رسالتي الغفران والتوابع والزوابع تنتهي الرحلة بالعودة إلى عالم الوجود.

فرسالة الغفران تجعل ابن القارح قائداً للرحلة، وإن كانت شخصية السارد (أبي العلاء) لا تغيب في كثير من الأحيان عنها. ويزور فيها الجنة والنار ويقابل الشعراء والأدباء والقراء والنحويين وغيرهم فيسأل أحدهم عن سبب دخوله النار أو دخوله الجنة، وبم غفر له؟ ويشبهها في هذا البناء رحلة الموبد الزرادشتي (أرده فيراف) إلى الجحيم والأعراف والجنة، ولعل المعري تأثر بها(8) ـ إن كان يعرف الفارسية؛ وهو مستبعد ـ ويبقى الفرق بين رسالتي المعري وابن شهيد وقصص المعراج في الأدبين العربي والفارسي أنهما تعبير عن الذات بخلاف الأخرى التي تحقق للصوفي ما يصبو إليه من مشاهدة أو اتحاد.

وإذا كانت قصص المعراج في الأدب الفارسي عديدة مثل (سِيَرَ العباد إلى المعاد) لسنائي الغزنوي (ت545هـ/1150م) و(رسالة الطير) لحجة الإسلام زين العابدين أبي حامد محمد بن محمد الغزالي (450 ـ 505هـ/1058 ـ 1111م) فإننا سنتوقف عند منظومة (منطق الطير) لكبير مشايخ التصوّف الفارسي فريد الدين العطار (545 ـ 627هـ/1150ـ1229م) إذ عدَّ ثالثاً فيه بعد جلال الدين الرومي وسنائي الغزنوي.

ومنظومة (منطق الطير) المبنية على المزدوج/ المثنوي في قالب شعري قصصي؛ تعد من أعظم الآثار في الأدب الصوفي خاصة؛ إذ بلغت نحو (4650 بيتاً) وكان قد نظمها سنة (583هـ/ 1187م)(9). ولعل فيما يدل عليه مصطلح المثنوي أنه بني على المقابلة الثنائية شكلاً ومعنى؛ في الإيمان والاعتقاد بالجنة والنار، والليل والنهار.

وليست مهمة البحث عرض طبيعتها وماهيتها فقد انعقدت فصول في كتب شتى لهذا الغرض؛ ولكن مهمته الأصلية إثبات أن فريد الدين العطار تأثر على نحو كبير برسالة الطير لكل من ابن سينا والغزالي، في الوقت الذي اتفق فيه مع رسالتي (الغفران والتوابع والزوابع) في منطلق الرحلة، وهو المنطلق الذي قامت عليه قصة المعراج النبوي في استصحاب هاد ومرشد.

وكان ابن سينا قد عبر جبالاً ثمانية لمقابلة الملك بينما الأودية والطرق عند الغزالي وسنائي والعطار سبعة، وهي ترمز إلى المقامات السبعة في التصوف، وطرقها.

وكان سنائي الغزنوي قد اتفق مع ابن سينا والغزالي والعطار في تجاوز الطيور للأودية والجبال كما اتفق مع رسالة الغفران ورحلة الموبد الزرادشتي في كونه رافق

مرشده وهاديه في رحلته إلى الجنة والأعراف والنار.

ونظم العطار الرحلة على ألسنة طيور حقيقية كالهدهد والنهس والصقر وغيرها؛ ولم يختر إلا طيراً خرافياً واحداً هو (السِّيْمُرغ) ورمز فيه إلى ملك قوي. وتعني (سي) ثلاثين و(مُرغ) الطائر، أي الثلاثين طائراً. وهو عند الإيرانيين بمنزلة العنقاء عند العرب. وهنا نثبت أن الغزالي استخدم العنقاء في (رسالة الطير) استخداماً رمزياً في الوقت الذي استعمل مصطلح (الطيور) للدلالة الرمزية على المتصوفة وطرقهم ومذاهبهم.

وما يعنينا ـ هنا ـ أن الأودية السبعة ـ وهي أودية: الطلب والعشق والمعرفة والاستغناء والتوحيد والحيرة وأخيراً وادي الفقر والغناء ـ إنما هي كناية عن السموات السبع في قصة المعراج النبوي، على حين ترمز إلى المقامات السبعة عند أهل التصوف كمراحل لتصفية أرواحهم ليحظوا في نهاية المطاف بعد اجتياز الوادي السابع (الفقر والغناء) بالحضرة الإلهية؛ علماً بأن الهدهد يرمز فيها إلى (جبريل) والسيمرغ يرمز إلى ملك قوي صابر يتجلى في المرآة عن توحده مع الله. فهو يمثل الطيور الثلاثين التي سلكت الأودية السبعة ووصلت إلى جبل (قاف) وحظيت بالوصول إلى الحضرة الإلهية.

وهذا يعني أن السالك من المتصوفة ـ الطيور ـ قد صمم على قطع الأودية؛ مهما كانت صعوبتها ووعورتها ـ لأن اليأس لا يتسرب إلى نفوس المؤمنين(10) ـ لينتهي به المطاف في مقام الشهود إلى التجلي والاتحاد...

أما منظومة (جاويد نامه) أي (رسالة الخلود) للفيلسوف الإسلامي الكبير محمد إقبال (1873 ـ 1938م) التي كتبها بالفارسية عام (1932م) فقد ترجمها إلى العربية المرحوم محمد السعيد جمال الدين. وفيها نرى جلال الدين الرومي هادياً ومرشداً لمحمد إقبال الذي تاقت نفسه للعروج والاتجاه إلى الله وحده بعد اجتياز الزمان والمكان من خلال أفلاك سبعة ليصل إلى جنة الفردوس...

ويشكو إقبال «تشتت العالم الإسلامي لضعف في نفوس المسلمين، وبسبب مصائب الاستعمار والشيوعية» ثم يرى أن العالم الإسلامي أصيب بحالة موت ولن ينقذه منها إلا عالم القرآن الكريم(11).

وقد وقع التجلي الإلهي في معراج إقبال بعد انتهاء الرحلة إلى مقام الشهود عن طريق العشق الإلهي...

ومن بين الصور المشتركة بين (رسالة الخلود) و(رسالة الغفران) محاكمة الزنادقة، فإذا كان المعري قد حاكم بشاراً وأمثاله فإن محمد إقبال حاكم ثلاثة من الزنادقة حين وصل إلى فلك المشتري وهم المنصور الحلاج، والشاعر الهندي أسد الله غالب

وشاعرة المذهب البابي في إيران قرة العين الطاهرة التي أعدمت سنة (1852م) لاعتناقها هذا المذهب... أما التقاؤهما بالمعراج النبوي فتجسد بعدم الرضا بهذا العالم ولابد من التوجه أبداً إلى الذات الإلهية... وهي الفكرة التي يلتقي فيها الصوفي الكبير محيي الدين محمد بن علي بن محمد بن عربي (560 ـ 638هـ/1164ـ1240م) ولا سيما في كتابه المعروف (الإسرا إلى مقام الأسرى). ويعد أحد الكتب في تزكية النفس، وفيه أفاد من قصة المعراج النبوي؛ بمثل ما أفاد منها عدد من أدباء الغرب كما نراه في (الكوميديا الإلهية) للشاعر الإيطالي دانتي (1265 ـ 1331م)، و(الفردوس المفقود) للشاعر الإنكليزي ملتون (1608 ـ 1674م)(12).

وعلى ضوء ذلك كله ثبت لنا أن قصة المعراج النبوي أحدثت حركة أدبية عظيمة، وأثرت الخيال الخصب للشعراء والأدباء في الأدبين العربي والفارسي فكانت قاسماً مشتركاً عظيماً بينهما...

وهذا يجعلنا ننتقل إلى صورة ثقافية وأدبية أخرى من صور العلاقة الوطيدة بين الأدبين يتمثل في الترجمة والتأليف.

3ـ الترجمة والتأليف:

ليس المقصود في هذا المقام أن نتحدث عن الترجمة بوصفها الثقافي الذي يعني نقل الكلام من لغة إلى أخرى؛ أو أن اللغة الأقوى تؤثر في الضعف... وإنما المقصود ما أنتجته الترجمة من تكوين صور مشتركة عديدة بين العرب والإيرانيين على الصعد الاجتماعية والسياسية والثقافية والأدبية... وقد حمل أعباء ذلك كل من أبناء الشعبين على السواء، فأكدوا عظمة التفاعل المتبادل بينهم وأتاحوا للأدباء والباحثين والشعراء الاطلاع على ثقافة الشعبين؛ فازدادت إبداعاتهم غنىً وارتقاء.. وربما أحدثت بعض الكتب المترجمة حركة أدبية عظيمة الأشكال والأفكار والموضوعات والمؤلفات، علماً بأن كثيراً من الأدباء والمؤرخين والفقهاء واللغويين صاروا من أصحاب اللسانين العربي والفارسي، وألفوا فيهما ونظموا الأشعار بمثل ما ترجموا منهما... فابن سينا ـ مثلاً ـ ألف كتباً بالعربية منها (الشفاء والقانون والإشارات) وكتباً بالفارسية منها (دانشنامه علائي) وله شعر عربي كقصيدة (النفس) وله اثنتان وعشرون قطعة من الشعر الفارسي... وأبو الريحان البيروني كتب نسختين من كتابه (التفهيم لأوائل صناعة التنجيم) واحدة بالعربية والأخرى بالفارسية... أما الشاعر الصوفي الشهير سعدي الشيرازي (ت691هـ/ 1291م) فله أشعار بالفارسية، وقصائد بالعربية منها قصيدته في رثاء بغداد على إثر تخريبها بيد المغول سنة (656هـ/1258م)(13).

وإذا كنا سنأتي على ذكر عدد آخر من الأشكال الأدبية المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي فإننا سنشير ـ بإيجاز ـ إلى كتابين أحدثا حركة التقاء كبرى بينهما وهما كتاب (كليلة ودمنة) لعبد الله بن المقفع (106 ـ 142هـ/724ـ759م) و(رباعيات الخيام) لعمر الخيام، وكلاهما فارسي من أصحاب اللسانين.

أما (كليلة ودمنة) فهو أشهر الكتب التي ترجمها ابن المقفع سنة (133هـ/749م) وكان رأس المترجمين العشرة؛ فضلاً عن أنه ألف في العربية عدداً من الكتب مثل (الأدب الصغير، والأدب الكبير، واليتيمة في الرسائل) كما ترجم من الفارسية عدداً آخر لم يصل إلينا منها شيء حتى الآن، ومنها (خُداي نامه في السير، وآيين نامه: القواعد والرسوم، والتاج في سيرة أنوشروان)14).

ويعد كتاب (كليلة ودمنة) أحد الكتب التي قرّبت ما بين الأدبين العربي والفارسي في الوقت الذي أحدث فيهما حركة فنية وفكرية... وكان ابن المقفع قد ترجمه عن الفارسية القديمة (الفهلوية) التي نقل إليها من اللغة الهندية؛ ولما ضاع الأصل الفارسي والهندي صارت الترجمة العربية أصلاً ولاسيما أن ابن المقفع أضاف إليها بعض الأبواب...، وأشهر من ترجمها بعد ذلك إلى الفارسية أبو المعاني نصر الله (سنة 539هـ/1144م) ثم ترجمت غير مرة إلى الفارسية وغيرها من اللغات العالمية(15).

وإذا كانت قصص مشهد الحيوان معروفة في الشعر الجاهلي فإن السرد القصصي لكليلة ودمنة يختلف كل الاختلاف عما هو في مشاهد الحيوان تلك، فضلاً عن أن ابن المقفع تصرف في أسلوب السرد ومعانيه بما يتوافق والذوق العربي والرمز السياسي...

ومن ثم فإن كثيراً من الأدباء واللغويين أخذوا ينقلون منها حكايات وأمثالاً كما نجده في (عيون الأخبار) لابن قتيبة، أو راحوا يؤلفون على منوالها كما حكي عن (الصادح والباغم) الذي طبع مرات عدة، وغيرهما(16).

وإذا كان الدكتور طه حسين قد أعجب بجودة عبارات كليلة ودمنة، فإن كثيراً من الأدباء احتذوا حذو ابن المقفع في الكتابة والأساليب وغزارة المعاني، واقتباس الأمثال والحكم من أفواه البهائم والطير ومن ثم نسجها في أشكال شعرية ونثرية...

فأَبَان بن عبد الحميد اللَّاحِقي نظم كليلة ودمنة شعراً ـ ولكن منظومته ضاعت ـ ونظمها عدد آخر مثل سهل بن نوبخت عام (165هـ/781م)(17).

ولم تقتصر صور العلاقة بين الأدبين العربي والفارسي على الأدب القديم وإنما امتدت إلى الأدب الحديث. وكان أنوار سهيلي قد ترجم (كليلة ودمنة) إلى الفارسية، ومن ثم ترجمت إلى الفرنسية فتأثر بها لافونتين (1621 ـ 1695م) وحاكاها، ثم تأثر الأدب العربي الحديث بها، إذ ترجمها من العرب المحدثين محمد عثمان جلال

(ت1898م)؛ فقد ضم كتابه (العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ) كثيراً من حكاياتها وأفكارها...؛ واتسمت حكاياته بالإيجاز واستخدام بعض الألفاظ الأجنبية فضلاً عن تأثره بحكايات لافونتين... ومن أبرز صور التقاطع بين حكايات محمد عثمان جلال والشعر الفارسي أنه نظمها على فن المزدوج/ المثنوي عند الإيرانيين، وفي إطار وحدة القافية بين البيتين دون التزامها في القصيدة كلها كما في قصة (الثعلب مقطوع الذنب)(18).

وفي هذا المقام لا ننسى أن نشير إلى أمير الشعراء أحمد شوقي الذي كتب خمسين قطعة على لسان الحيوان تؤكد تأثره بحكايات (كليلة ودمنة) وأفكارها كقصيدته (الثعلب والديك)، ومنها تظاهر الثعلب بالتقوى والصلاح، وتخليه عن كل مكائده وفتكه بالطيور(19)... وإذا كانت الخرافات والأساطير إحدى نقاط الالتقاء بين العرب والإيرانيين فإن كليلة ودمنة جمعت هذا الأمر إلى جوانب أخرى.

وليس هناك كتاب يتفوق على (كليلة ودمنة) إلا رباعيات الخيام لأبي الفتح غياث الدين عمر بن إبراهيم الخيام النيسابوري (430ـ526هـ/1038ـ1131م) التي نظمها بالفارسية، فضلاً عما قيل: إن له أشعاراً حسنة بالعربية والفارسية؛ وكذلك كتب بالعربية (مقالة في الجبر والمقابلة) و(رسالة في الوجود) وغيرها(20)، فهو أحد أصحاب اللسانين...

ولعل مقام البحث ومنهجه يتأبى عن الإفاضة برباعيات الخيام وترجماتها؛ وما قيل في شأنها وشأن صاحبها، فقد تكفلت فيه دراسات شتى شرقاً وغرباً...

ولكننا نشير إلى قيمة الرباعيات بالنظر إلى ما انتهت إليه من بناء علاقة كبرى بين الأدب الفارسي والأدب العربي ولا سيما الحديث.

وإذا كان كتاب (جهار مقاله) للعروضي السمرقندي أقدم وثيقة تاريخية عنيت بالخيام وفلسفته وطبّه وفلكه فإن صاحب حواشي ذلك الكتاب قد أثبت رباعية للخيام، كما أثبت كتاب (فردوس التواريخ) رباعية أخرى(21)..

ثم وثق المحققون له رباعيات راوحت بين (16 و56) وربما زاد عددها، فاشتهرت به كما اشتهر بها فأضيفت إليه (رباعيات الخيام) فضلاً عن أن فن الرباعيات معروف منذ أواخر القرن الثالث الهجري لدى الشعراء الإيرانيين، ونظم عليه ـ مثلاً ـ شهيد البلخي (ت325هـ) والرودكي السمرقندي (ت 329هـ/940م) والدقيق الطوسي (ت368هـ/979م) وغيرهم (22).

ولعل التقاء الرباعيات بفنون عربية كالمشطرات والمربعات والمخمسات لم يكن عرضاً، علماً أنها نظمت على وزن الهزج وغيره.. وإن تفردت عنها بتكرار المعاني

وتفتيق الأفكار... أما التقاؤها بالأدب العربي الحديث فقد كان مقصوداً لذاته في عدد من القصائد؛ إذ أحدثت الرباعيات نشاطاً أدبياً عظيماً، في الوقت الذي دلت على نزوع عقلي امتزج بحس مرهف، وبعاطفة شفافة في معالجتها للبحث عن سر الوجود: الحياة/ الموت.

ولهذا فإن ترجماتها العربية زادت على خمس عشرة ترجمة ـ منذ ترجمة وديع البستاني لها سنة (1912م) عن الترجمة الإنكليزية التي قام بها فيتزجيرالد عن الفارسية ـ سواء أكانت ترجمة شعرية أم نثرية؛ إذا أهملنا ذكر دراسات كثيرة وأبحاث أكثر عدداً. وإذا كان البستاني قد أحال الرباعية إلى سباعية فإن ترجمته دفعت من يتقن الفارسية إلى ترجمتها عنها مباشرة كما دفعت الناس إلى تعلم الفارسية لينقلوا الرباعيات عنها كما حدث للشاعر أحمد رامي...

ولا مراء في أن ترجمة أحمد الصافي النجفي تتميز بشفافية عالية سكب فيها روحه ورؤاه؛ فقرب الرباعيات إلى الذوق العربي، وما سبقه في هذا إلا أحمد رامي الذي كان يقع تحت تأثير أحزانٍ وهموم لفقده أحد ذويه حين ترجمها سنة (1924م) دون أن ننسى صوت أم كلثوم الذي أشاع بين العامة عدداً من الرباعيات من ترجمة أحمد رامي(23).

ولا نرتاب لحظة واحدة في أن فلسفة الخيام في الرباعيات تتقاطع في بعض ملامح منها بما نجده عند الشاعر المعري؛ ولا سيما ما يدور حول مفهوم الوجود ودورة الحياة؛ فالإنسان من تراب وسيعود إليه(24)، أو حول مبدأ الشك واليقين(25).. ويبدو أن هذا كله امتد إلى شعر إيليا أبو ماضي ولا سيما قصيدته (الطلاسم) التي أنشدها بعد أن اطلع على ترجمة فيتزجيرالد للرباعيات، ومنها(26):

جئتُ لا أعلمُ من أين؛ ولكني أتيتُ
ولقد أبصرتُ قدّامي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى ماشياً إن شئتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقي؟
لستُ أدري.

ولما انطلق الخيام من المبدأ المادي بوصفه شرطاً لوجود العالم وهو بخلاف الموجود الأزلي القديم رأينا إيليا أبا ماضي يحذو حذوه في غير مكان من قصيدته السابقة(27).

ولم يقتصر الأمر على المعري وأبي ماضي بل امتد ـ أيضاً ـ إلى جماعة الديوان كعباس محمود العقاد (1889 ـ 1984م) الذي بدأ أولى مقالاته عن الرباعيات سنة (1908م) وأتبعها بدراسات أخرى فضلاً عن معارضته إياها برباعيات أخرى؛ وعبد

الرحمن شكري (1886 ـ 1958م) الذي ترجم ثلاث رباعيات وكتب عنها؛ وإبراهيم عبد القادر المازني (1890 ـ 1949م) الذي كان أشد تأثراً بالرباعيات من صاحبيه، ورد عن الخيام تهمة النزعة الأبيقورية ونزعة التصوف(28).

ولعل ما أرسته رباعيات الخيام من قواسم مشتركة بين الأدبين العربي والفارسي فناً وأسلوباً؛ فكراً ونقداً يدفع بنا إلى إحياء مؤسسات مشتركة بين العرب والإيرانيين لترجمة آدابهما وتراثهما ومؤلفاتهما المختلفة في كل اتجاه...

ونكتفي بما أشرنا إليه دون أن ننسى عوامل الالتقاء الأخرى التي أدت إلى ازدياد التقارب بين العرب والإيرانيين، وتمازجهما في الحياة والفكر... ويعد الجاحظ (ت 255هـ/868م) أحد الأدباء الذين مارسوا ذلك قولاً وفعلاً... فلما أهدى كتابه (الحيوان) إلى الوزير ابن الزيات أهدى (البيان والتبيين) إلى قاضي القضاة ابن أبي دؤاد، وكتاب (الزرع والنخيل) إلى إبراهيم بن العباس الصولي...

ومن يقرأ كتابه (البخلاء) الذي قدمه إلى أحد الأعيان يجد تمازجاً حضارياً فكرياً واجتماعياً مدهشاً سيق بأسلوب أدبي طريف لكل من بخلاء العرب والفرس(29).

وفي نهاية هذا الاتجاه من الترجمة والتأليف لا يمكننا أن نغفل الإشادة بفضل المقامات الأدبية التي نشأت عند العرب وأبدعها بديع الزمان الهمذاني (ت 398هـ/1007م) وأبو محمد القاسم بن علي الحريري (446ـ516هـ/ 1054 ـ 1122م) وأبو محمد القاسم بن علي الحريري (446 ـ 516هـ/1054 ـ 1122م) ثم انتقلت إلى الأدب الفارسي على يد القاضي أبي بكر حميد الدين عمر بن محمود البلخي (ت559هـ/1163م). وقلد في مقاماته المقامات العربية أسلوباً ومادة؛ وإن ظهر فيها تأثير الروح الفارسية كالتفنن في الأساليب، وسميت بأسماء بعض مناطق فارس كالمقامة البلخية، والسجستانية، والأذربيجانية والجرجانية والأصفهانية وغيرها... دون أن ننسى أن مقامات الحريري تقاسمت الروح الفارسية في الموضوعات والأساليب مع المقامات الفارسية؛ علماً أن حميد الدين كان أكثر تأثراً بها.. وقد عرض لذلك عدد من الدارسين والباحثين(30).

ولعل أهم ما فعلته المقامات من قواسم مشتركة بين الأدبين العربي والفارسي، ومن ثم في الحياة، أن استخدام الألفاظ العربية قد كثر على الألسنة، وشاع استعمال أنماط من التراكيب العربية الكاملة في سياق ما يستدعيه موضوع ما..

ونكتفي بما ذكرناه لننتقل منه إلى القواسم المشتركة في اللغة والأشكال الفنية وفي بعض الموضوعات الأدبية...

4ـ بعض الصور اللغوية والفنية:

يعد الالتقاء الحضاري اللغوي والبلاغي والأسلوبي والفني من أبرز وجوه التفاعل بين الأدبين العربي والفارسي منذ القديم؛ وذلك لعظمة التمازج التاريخي والاجتماعي بين الشعبين العربي والإيراني.

فمن منا ينسى استنجاد ملك اليمن سيف بن ذي يزن (ت50 ق.هـ/572م) بكسرى أنوشروان (ت سنة 1 ق.هـ/ 621م) لطرد الأحباش، فأسرع إلى تلبية رغبته؟ وظل لهذه الحادثة التاريخية أصداؤها في الحياة والأدب؛ وممن أشار إليها البحتري (ت 284هـ/897م) في قوله(31):

أيــدوا مُلكنــا وشــدُّوا قــواه بكُـمَاةٍ تحــت السَّــنَوَّر حُمْــسِ

وأعانــوا عــلى كتائــب أَرْيــا طٍ بطَعْــن عــلى النحــور ودَعْسِ

= ومن ثم ما جمعت حادثة تاريخية بين الشعبين كتلك التي جرت أحداثها بعد الإسلام بمقتل سبط رسول الله (ص) الحسين بن علي عليه السلام في كربلاء، فألهبت عواطف الأدباء والشعراء فكانت مصدراً ثراً للأدبين.

ونكتفي بهذين المثالين لنثبت القواسم المشتركة في اللغة ألفاظاً ومصطلحات وتراكيب وصوراً... فكان أبناء العربية يتداولون الألفاظ الفارسية ويتعلمون لغتها، بمثل ما كان أبناء إيران يسعون منذ القديم إلى تقليد الحياة العربية؛ ويتعلمون لغتها ويقرضون أشعارها... ولكنا يذكر أن الملك الساساني بهرام كور (جور) أرسله أبوه إلى الحِيْرة، ليقوم النعمان بن المنذر على تربيته وتعليمه العربية... وقد تم له ذلك؛ وقيل: إنه تجاوز تعلم اللغة وقرض الشعر... وكذلك كان الشاعر عدي بن زيد وابنه زيد مترجمين لكسرى أنوشروان، وظهرت كثير من الألفاظ الفارسية في شعره وشعر غيره كطرفة بن العبد وأعشى بن قيس(32)...

وكان عدد من العرب قد سموا أبناءهم وبناتهم بأسماء فارسية مثل (قابوس) بن النعمان بن المنذر، و(دختنوس) بنت لقيط بن زُرَارة، فضلاً عن تسمية بعض بطون قبائلهم بتلك الأسماء، كالأسبْذيين الذين ينتسبون إلى (أسْبذ).

وهو لفظ مأخذو من كلمة فارسية (أسب) وتعني (الفرس) وذكر ذلك طرفة في قوله(33):

خذوا جِذْركم أهل المُشَقَّر والصَّفا

عبيدَ اسْبَدٍ والقرضُ يُجْزى من القرضِ

وفي ضوء ذلك يمكننا أن نستدعي شاهداً واحداً من شعر الأعشى يؤكد عظمة دوران الألفاظ الفارسية على ألسنة الأدباء والناس في العصر الجاهلي؛ وهو قوله(34):

لنا جَلَّسان عندها وبَنفسجٌ

وسِيْسَنْبرٌ والمَرْزجوشُ مُنَمْنَما

وآسٌ وخِيريٌّ ومَرْوٌ وسوسن

إذا كان هِنْزَمَنْ ورحت مخَشَّما

وشاهَسْفِرم والياسمين ونرجسٌ

يُصبّحنا في كل دَجْن تَغَيَّما

ومُسْتقُ سينين ووَنٌّ وبَرْبَط

يجاوبه صَنْج إذا ما ترنَّما

فأصل (جلسان) في الفارسية: (كَلشن) و(بنفسج: بنفشه) و(سيسَنْبر: سيسنمر) و(مرزجوش: مرزن كوش) و(شاهسفرم: شاه سبرغم) و(ياسمين: ياسمن) و(وَنّ: وَنكث) و(بربط: بربت) و(صنج: جَنكث) على حين اتفقت العربية والفارسية بالألفاظ الأخرى (آس، خيري، سوسن؛ مستق).

ويبدو لي أن لفظ (ناهد) وهو لفظ عربي، ومعناه الفتاة التي برز ثدياها ـ انتقل إلى الفارسية بالمعنى ذاته، وورد استعماله في كتاب (الأفستا)؛ أما أستاذ اللغات القديمة في جامعة طهران (بهرام فره وش) فذهب إلى العكس(35).

ثم جاء الإسلام؛ فاستعمل القرآن الكريم عدداً من الألفاظ الفارسية المعربة مثل (سُندس واستبرق، ومَرْجان ومسك؛ وزنجبيل، وسِجِلّ وسُرَادق..).

ولما انتشرت اللغة العربية بانتشار الدين الجديد ازداد دوران الألفاظ العربية على الألسنة وصارت لغة الآداب الفارسية في كثير من العلوم والفنون وتغلغلت في كل مجال؛ ثم في كل كتاب فارسي... وهذا أكثر شهرة من أن يقف الباحث عنده؛ فلو تصفح أحدنا أي كتاب في الشعر أو غيره لتأكد له ذلك.. فضلاً عن أسماء الكتب؛ والعنوانات

العربية وعن وضع المعاجم اللغوية الفارسية على غرار المعاجم العربية. ولعل أقدم معجم فارسي هو (لغة الفرس) لعلي بن أحمد الأسدي الطوسي (ت465هـ/1072م).

وامتد الأمر إلى المصطلحات اللغوية في الأدب والفن والعمارة والفقه والحديث وعلوم القرآن والفلسفة والتصوف... وهذا ميدان عريض لا يحد، وهو ما يجعلنا ننتقل إلى استمرار استعارة العرب للألفاظ الفارسية من العامة والخاصة ولا سيما في العصر العباسي... وشاعت في الحياة والأدب كأسماء الأعياد والنرد وغيرها، كما نراه في شعر البحتري، ومنه قوله(36):

يرمي فما يشوي ويقتل من رمى ... بِسهامِ لا هَدَفٍ ولا بُرْجاسِ

ويتردد في شعر البحتري ـ مثلاً ـ ألفاظ فارسية لأعلام وأماكن وجماعات وغير ذلك... ولم يقتصر الأمر على ذلك فهناك من أدخل في شعره ألفاظاً فارسية على سبيل التملح كقول العماني للرشيد يمدحه(37):

لمّا هوى بين غياض الأُسْدِ ... وصار في كفِّ الهِزَبرْ الوَرْدِ

آلى يذوق الدَّهْرَ آبِ سَرْدِ

والتملّح يكمن في لفظ (آب سَرْد)، وآب: يعني (الماء) وسَرْد: يعني (البارد).

ومن هنا ننتقل إلى بعض الأساليب اللغوية والبلاغية التي تبادلها الأدبان العربي والفارسي... فقد كثر اقتباس القوالب اللغوية والأسماء بعينها؛ سواء كان ذلك في لغة القرآن والحديث أو لغة الأدب وعلوم اللغة وغيرها، فضلاً عن استبدال بعض المصطلحات بما يوازيها معنى ولفظاً، فالمزدوج هو المثنوي عند الفرس، والتجنيس المطلق يطلق عليه لدى البلاغيين الفرس (المتشابه)(38).

وعلوم البلاغة ومصطلحاتها وشواهدها عند العرب نجدها بدقائقها في كتاب (حدائق السحر في دقائق الشعر) لرشيد الدين البلخي (الوطواط)... أما كتاب (أنوار البلاغة) لمحمد هادي بن محمد صالح المازندراني ـ أحد علماء المسلمين في القرن الحادي عشر ـ فقد تأثر كثيراً بكتابي (المطول) و(المختصر) للتفتازاني(39).

وأساليب البلاغة ومصطلحاتها التي تبادلها الأدباء والبلاغيون والنقاد كانت تشكل مظهراً مشتركاً كبيراً بين الأدبين؛ علماً أن الأدب الفارسي أفاد في هذا الشأن من الأدب العربي. فنسج على منواله، ولن يبلغ الأديب شأواً بعيداً إذا لم يكن على دراية بها... ولم يقع الاختلاف إلا في أساليب قليلة؛ فلما فضل الشعراء العرب صنعة (التصريع، والترصيع، والإيجاز والتكثيف) فضّل الشعراء الفرس صنعة (السؤال والجواب؛ وتفريع الأفكار) كما رآه الوطواط(40).

وهذا يفرض علينا الإشارة السريعة إلى الأساليب الفنية الأدبية التي غدت صورة فنية مشتركة بين الأدبين. فلما شاع إنشاد الأشعار باللغتين العربية والفارسية أخذ الشعراء ينظمون الشعر مزاوجين بينهما فقد يكون شطر لكل منهما أو بيت كامل ثم يأتي بيت للغة الأخرى.

وأطلق على هذا الفن الأدبي (المُلَمَّعات)، وهو ما نراه في شعر حافظ الشيرازي (ت 719هـ/ 21388)، وقد استهل أشهر ملمعة عند العرب والفرس بقوله من الهزج (41):

ألا يا أيها الساقي
أدر كاساً وناولها
كه عشق آسان نمود
أوّل ولى افتاد مشكلها

وترجمة البيت الفارسي: إن الحب سهل وممتنع في أوله ولكن متاعبه تكمن فيما بعد.. ومن يتأمل البيت الأول يستشف أنه متأثر فيه بأبيات ليزيد بن معاوية... فالاستشهاد بنصٍّ كامل لم يعد مقتصراً على القرآن والحديث بل انتقل إلى الشعر العربي، وهو ما عرف بالاقتباس اللفظي ويعرف اليوم في النقد الحديث بالتناص اللفظي... وهذه الظواهر من الاشتراك الأدبي «أشهر وأرحب من أن نمثل لها ببضعة أمثلة. ونكتفي بأن نقرر أنها تكثر في الأجناس الأدبية الفارسية والعربية المستحدثة»(42). فالكتابات الديوانية والرسائل الديوانية والرسائل الديوانية والعلمية، والتوقيعات والتعليقات كلها انتقلت من بلاد فارس إلى العربية، وأفادت من أساليبهم الفنية فيها، ولاسيما العناية بالمقدمات والإطناب، والشرح في أنواع من الرسائل... وغدا ذلك كله قاسماً عاماً في الأدبين العربي والفارسي الأصل ـ تلميذاً بارعاً لسالم مولى هشام بن عبد الملك؛ فقدم للأشكال الفنية والكتابية في الأدب العربي خدمات جُلى(43).

أما ما يتعلق بوصف الخمر التي أولع بها أبو نواس وأمثاله في العصر العباسي فقد تطور كثيراً نتيجة التأثر بطبيعة حياة اللهو والأدب الفارسي(44)؛ على الرغم من أن العرب منذ القديم كانوا يتفننون في أوصافها كالأعشى.

ومن ثم فقد أخذت الخمر اتجاهاً جديداً دخل في باب التصوف الذي اشتهر به العرب والفرس على السواء... ودخلت ألفاظ الخمر في باب الرموز الصوفية ودرجاتها عند عدد من شعراء الطرفين، بل إن أبا نواس ارتقى في درجات عشقها ارتقاء المتصوفة في مقاماتهم.

ولعل فيما أشرنا إليه كفاية عن هذه الأنماط الفنية الأدبية لدى العرب والفرس التي شكلت عظمة الالتقاء فيما بينهم... بيد أن المرء لا يمكنه أن يهمل ما يتعلق بالأوزان والقافية، وهو حديثنا الأخير في الصور الأدبية والفنية المشتركة لننتقل بعدها إلى الموضوعات لنوجز القول فيها.

وقد تناول باحثون عديدون ما يتصل بالأوزان والقافية في الشعر؛ فرأوا أن الأدب الفارسي القديم لم يعرف إلا الملاحم التي نظمت على بحر المتقارب المزدوج/المثنوي «وقد ظهر أول ما ظهر في الفارسية الحديثة بعد الفتح في شعر دقيق المتوفى عام (230هـ/940م) الذي بدأ نظم (الشاهنامه) وفي شعره كثرت الرباعيات والمنظومات المثنوية من بحر الرمل والخفيف؛ كما بدأ نظم (كليلة ودمنة) ـ أيضاً ـ في مثنوي بحر الرمل»(45).

ومن ثم نتبين أن الوزن لم يأخذ طريقه إلى الأدب الفارسي قبل القرن الثالث الهجري، ولا عرف القافية الواحدة، وإن وقعت في الشعر الفارسي الإسلامي في المزدوج والرباعيات، والقصيدة العادية... والمُلَمَّعات... وهذا يعني أن الأوزان والقافية انتقلت من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي؛ وغدت مظهراً مشتركاً بينهما. ويقع (المتقارب) في الدرجة الأولى عند الشعراء الإيرانيين؛ ويلهي الهزج والرمل والخفيف، على حين ندر استعمال بقية الأوزان؛ علماً أن الطويل والكامل والبسيط ثم الوافر والسريع والمتقارب أكثر شيوعاً في الأدب العربي من البحور السابقة...

ويظن الدكتور محمد غنيمي هلال أن الإيرانيين ربما عرفوا في العصور القديمة قبل الإسلام أوزاناً شعبية قريبة من الهزج أو من الرجز(46)؛ وهما بحران مستعملان بكثرة في الشعر العربي منذ القديم...

وليس هناك مراء في أن الأدب الفارسي أنتج فن (المثنوي) ذي القافية الواحدة بين مصراعي البيت الواحد دون باقي القصيدة؛ كما أبدع فن (الرباعي) المكون من أربع شطرات ذات قافية موحدة، وكل رباعية مستقلة بذاتها عما قبلها وبعدها... وإن كان العرب قد عرفوا المشطرات والمربعات والمخمسات، ثم أبدعوا الموشحات ذات النهج الجديد في البناء والقافية، وهي التي أثرت في نشأة شعر التروبادور الأوروبي. وما يشبه الموشحات إلا فن الزجل، وكلاهما فن شعبي(47) يعالج موضوعات صوفية.

هكذا يسلمنا الحديث إلى سمة عالمية مشتركة بين آداب الأمم المختلفة بما فيها الأدب العربي والفارسي وهي سمة القصة والسرد؛ وإذا كان أول ظهور لها في النثر اليوناني الملحمي أو القصصي، فإن هناك عناصر قصصية متنوعة في عدد من أشعار العرب القدماء وسير ملوك فارس وحكمائها... كما أن أول ظهور لها في العصر الحديث

كان في المسرحية والمقالة متذكرين من ذلك قصص الفروسية والعشق، والسير الشعبية كسيرة عنترة وسيرة كسرى أنو شروان وأمثالهما؛ وقصة ألف ليلة وليلة، وحي بن يقظان..(48).

وبناء على ما تقدم كله يتضح لدينا بعض الصور المشتركة اللغوية والفنية والأدبية والأسلوبية بين الأدبين العربي والفارسي... وهي تلزمنا بتكثيف الكلام على الموضوعات من جهة المضمون أو الفكرة...

5ـ الموضوعات المشتركة:

هناك موضوعات أدبية عدة تبادلها الأدبان العربي والفارسي، وانتقلت من أحدهما إلى الآخر، ثم رجعت إلى أي منهما بصورتها الفكرية الجديدة؛ لتغدو مظهراً أدبياً مشتركاً بينهما؛ وكانت في كل مرة تتخذ وظائف جديدة على نحو كبير.

ولعل موضوع وصف الطبيعة الجامدة والمتحركة، ووصف الممالك الزائلة والأطلال الدارسة من الموضوعات المشتركة والمهمة بين الأدبين العربي والفارسي... وتطور موضوع وصف الأطلال كما هو في العصر الجاهلي إلى وصف الأطام والحصون والقصور الخربة؛ كإيوان كسرى، والصروح القديمة أو الآثار الإسلامية التي تهدمت... وغدت موضوعات الوصف في هذا الاتجاه تحمل بعداً عاطفياً ذاتياً، ووطنياً في بعض الأحيان..(49).

وكان البحتري قد بكى إيوان كسرى ووصفه وصفاً رائعاً، وكأنه ببكائه يبكي خراب هذه المباني العظيمة؛ كما نجده في سينيته المشهورة؛ ومطلعها(50) :

صُنْـتُ نَفْـسِي عَـمّا يُدَنِّـسُ نَفْـسي

وَتَرَّفَعْـتُ عَـنْ جَـدا كُلِّ جِبْـسِ

ثم عارضه فيها أحمد شوقي في العصر الحديث، ورثى آثار العرب في الأندلس، ثم بكى أمجادهم الغابرة في قصية مطلعها(51):

اختـلاف النهـار والليـل يُنْـسي

اذكـرا لي الصِّبـا وَأَيَّـامَ أُنْـسي

ومن قبل حذا حذوه الشاعر الإيراني منوجهري ـ أحد شعراء القرن الخامس الهجري ـ فوقف على الأطلال ثم تغزل في مطلع القصيدة ثم انتهى إلى مدح عظيم من العظماء، وكذلك فعل الشاعر الإيراني الآخر خاقاني ـ وهو أفضل الدين إبراهيم بن علي الشيرواني المتوفى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي ـ الذي وصف إيوان

كسرى(52):

وأخيراً نتوقف عند موضوع الحب العذري، وبخاصة قصة عشق قيس بن الملوح؛ مجنون بني عامر؛ لليلى العامرية... فهي من أعظم القصص في الأدبين العربي والفارسي في موضوع الحب والتدله والحرمان... وإذا كانت قصة المجنون عند العرب تجسد أخباراً مثيرة تناقلها الناس؛ فإنها لقيت لدى أدباء إيران رواجاً لا نظير له؛ ثم اتخذت شكل العمل الأدبي المتكامل بعد أن كانت مجرد أخبار متفرقة تعبر عن الحرمان والعذاب والمعاناة والعشق. وكان فضل الريادة في هذا للشاعر الإيراني (نظامي الكنجوي 530 ـ 595هـ/1135 ـ 1198م. وقد نظم قصة (ليلى والمجنون) في (4700) بيت عام (584هـ/1188م) في أربعة أشهر(53).

ومن ثم كان الحب العذري منطلقاً إلى الحب الصوفي في الأدب الفارسي؛ وهذا ما ظهر في صنيع (نظامي) ثم نسج أحمد شوقي مسرحيته (مجنون ليلى) على منوال ما حيك عن المجنون في الأدب الفارسي مما نقل إلى اللغة التركية؛ وكان شوقي يجيدها(54).

وهذا لا ينسينا أن الأدب الصوفي نفسه «نشأ في الأدب العربي وعني به الكُتَّاب الأدباء عناية فائقة، ثم نقل بعد ذلك إلى الأدب الفارسي، فعني به الكُتَّاب؛ ثم انتقلت تلك العناية إلى الشعراء. وهكذا دخل عليه تطور في الأدب الفارسي حتى جاء وقت غلبت فيه التأليفات الصوفية الشعرية على النثرية في الأدب الفارسي؛ على حين كان العكس في الأدب العربي؛ إذ ظلت الغلبة للمؤلفات الصوفية النثرية على المؤلفات الشعرية الصوفية»(55).

ويعد الشاعر الإيراني جلال الدين الرومي: محمد بن محمد البلخي (604 ـ 672هـ/1207 ـ 1273م) من أعظم شعراء التصوف الإسلامي. وقد حدثنا عن طريق السالكين المملوءة بالمصاعب والدم، وهو يقص علينا عشق المجنون... وينتهي إلى ذكر عدد من مقامات الصوفية في قصيدته (شكوى الناي). فالناي لديه رمز للروح التي كانت في عالم الذر، فلما تجلى الله للروح سكنت الجسد(56). وهي في ثمانية عشر بيتاً افتتحها بالمثنوي، فقال(57).

بشنو أين ني جون شكايت في كند

ازجداي ها حكايت في كند

والمعنى: استمع للناي كيف يقص حكايته. إنه يشكو آلام الفراق. وترجمها محمد الفراتي شعراً فقال:

اسمع النايَ مُعْرِباً عن شكاتِهْ

بعد أن بات نائياً عن لِداتِهْ

ووظف الشاعر الكبير محمد إقبال حكاية المجنون في الأدب الصوفي الحديث في قوله(58):

ما زال قيسٌ والغرام كعهده

وربوعُ ليلى في ربيع جمالها

وهضاب نجدٍ في مراعيها المها

وظباؤها الخفراتُ ملءُ جبالها

والعشق فيّاض وأُمَّة أحمد

يتحفّز التاريخُ لاستقبالها

هكذا أدى العشق العذري والحرمان فيه إلى إثارة خيال المتصوفة، وأوقد ذاكرتهم فأبدعت أفكاراً شتى دخلت العرفان الفارسي من الباب الواسع، ومن ثم أخذت تنتقل إلى الأدب العربي فنتج عنها ظواهر مشتركة أدباً وفناً وفكراً.

وهذا ما ينطبق على موضوعات أخرى كأغراض المدح والغزل وغيرهما... ويضيق المجال بهذه الموضوعات لو تتبعناها؛ وحسبنا ما وقفنا عنده مما يؤكد عظمة الالتقاء بين الأدبين العربي والفارسي، ولعل هذا يطرد من نفوسنا أي استشعار بالفرقة والعداوة؛ لأن المودة والمحبة كانت وراء ذلك التمازج قبل أن تكون الأحداث التاريخية والاجتماعية وراء عملية التقارب والتمازج لنعيد إلى ذاتنا جوهرها الأصيل الذي أسسه قوله تعالى:(كنتم خير أمة أخرجت للناس) (آل عمران: آية 110) فنحن شعبان في أمة واحدة ولنا أدبان يجتمعان في قواسم لا تجتمع لغيرهما.

ـ الهوامش:

1.العلاقات العربية الإيرانية: الاتجاهات الراهنة وآفاق المستقبل 113.
2.ديوان البحتري 146/1 وانظر ابن المقفع (سيرة إبداع بين حضارتين 20 ـ 22).
3.انظر مقدمة ابن خلدون 451 ـ 453.
4.دراسات في الأدب المقارن 99 وانظر الظواهر المسرحية عند العرب 491 ـ 588.
5.انظر مثلاً (يوسف وزليخا) لعبد الرحمن الجامي.
6.انظر دراسات في الأدب المقارن 100 والظواهر المسرحية عند العرب 523.
7.انظر رسالة التوابع والزوابع 72 ـ 74 والظواهر المسرحية 76، وما بعدها.
8.انظر رسالة الغفران 129 و132 و139ـ 141 والأدب المقارن 230 والظواهر المسرحية عند العرب 518 ـ 520 525 وإبداع ونقد 135 ـ 136.
9.انظر دراسات في الأدب المقارن 115 ـ 117.
10.انظر دراسات في الأدب المقارن 143 ـ 150.
11.انظر المرجع السابق 105 ومختارات من الشعر الفارسي 445.
12.انظر الأدب المقارن 149 ـ 158 والأعلام 281/6 والظواهر المسرحية عند العرب 519 ـ 521 و525 وانظر الإسرا إلى مقام الأسرى (رسائل ابن عربي 171 ـ 235).
13.انظر دراسات في الأدب المقارن 84 ـ 86 وتجليات التصوف وجماليته 85 ـ 158.
14.انظر ابن المقفع بين حضارتين 65 ـ 165 والظواهر المسرحية عند العرب 391 وما بعدها.
15.انظر دراسات في الأدب المقارن 172 وما بعدها و194 وما بعدها والأدب المقارن 183 ـ 187.
16.انظر دراسات في الأدب المقارن 186 ـ 192.
17.انظر المرجع السابق 178 و187.
18.انظر المرجع السابق 205 ـ 207 والأدب المقارن 189 ـ 193.
19.انظر الشوقيات 150/4 والأدب المقارن 193 ـ 195.
20.انظر كشف اللثام عن رباعيات الخيام 9 ـ 11 و27 و64 ـ 65.
21.انظر المرجع السابق 70 ـ 87.
22.انظر رباعيات الخيام بين الأصل الفارسي والترجمة العربية 38 و41 و68 و124.
23.انظر كل ما ورد أعلاه في المرجع السابق 67 ـ 68 وما بعدها و124 و295 وما بعدها.
24.انظر المرجع السابق 143 ـ 144 وشروح سقط الزند 974 ـ 975.
25.انظر مثلاً رباعيات الخيام بين الأصل الفارسي والترجمة العربية 318 ورباعيات عمر الخيام ـ ترجمة النجفي ـ 43ـ77.
26.إيليا أبو ماضي 193.
27.انظر المرجع السابق 193 ورباعيات عمر الخيام ـ ترجمة عرار ـ 65.
28.تأثر جماعة الديوان برباعيات الخيام 67 وما بعدها.
29.انظر مقدمات كتب الجاحظ المذكورة في المتن؛ وفي مواضعها.
30.انظر دراسات في الأدب المقارن 223 وما بعدها و247 وما بعدها، وتاريخ الأدب في إيران 439/2 وما بعدها والأدب المقارن 200 و261 والظواهر المسرحية عند العرب 437 وما عبدها وعد إلى المقامات الأدبية للحريري؛ وشرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، وتأمل فيهما.
31.ديوان البحتري 635/2.
32.انظر القيان والغناء و45 والشاهنامه 151 و153 و161 ومروج الذهب 161/1.
33.ديوان طرفة بن العبد 66 وانظر لسان العرب (أسبذ ـ دخدنس ـ قبس).
34.ديوان الأعشى 329.
35.انظر فرهنك وازهاي فارسي عربي إي ـ ص 3.

36.ديوان البحتري 638/2 والبُرْجاس: غرض في الهواء يُرْمَى به.
37.انظر المعجم في معايير أشعار العجم 418 وترجمان البلاغة 11.
38.انظر المرجعين السابقين والصفحات نفسها، ثم انظر حدائق السحر 18 وما بعدها وتجليات التصوف 86 و141.
39.انظر الأدب المقارن 284 ـ 285 وعلوم البلاغة عند العرب والفرس 155 وما بعدها.
40.انظر حدائق السحر 18.
41.ديوان حافظ الشيرازي 33.
42.انظر الأدب المقارن 284.
43.انظر تاريخ الترسل النثري 434 و438 ـ 441 و445.
44.انظر ديوان أبي نواس ـ (ف) وما بعدها، وانظر فيه باب الخمريات ـ الفهرس ـ 731 ـ 746.
45.انظر الأدب المقارن 269 ـ 270 وراجع فيه 265 ـ 268 ودراسات في الأدب المقارن 73.
46.انظر الأدب المقارن 267 ـ 268.
47.انظر الأدب المقارن 270 ـ 273.
48.انظر المرجع نفسه 201 ـ 203 و220 ـ 223 و240 ـ 246.
49.انظر الأدب المقارن 195 ـ 197 وقصة الأدب الفارسي 193/1.
50.ديوان البحتري 631/2 وانظر الأدب المقارن 198.
51.الشوقيات 45/2 وانظر الأدب المقارن 199.
52.انظر الأدب المقارن 199.
53.انظر ليلى والمجنون ـ نظامي الكنجوي 3 ـ 14 ودراسات في الأدب المقارن 291 ـ 293 و307.
54.انظر دراسات في الأدب المقارن 333 وما بعدها و342 وما بعدها
55.دراسات في الأدب المقارن 25 ـ 26.
56.شكوى الشكوى: تأملات في قصيدة شكوى الناي 50 ـ 51.
57.المرجع نفسه والصفحة ذاتها.
58.المرجع نفسه 60.

ـ المصادر والمراجع:

1ـ إبداع ونقد ـ قراءة جديدة للإبداع في العصر العباسي ـ د. حسين جمعة ـ دار النمير ـ دمشق ـ 2003م.
2ـ الأدب المقارن ـ د. محمد غنيمي هلال ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط5 ـ د/ت.
3ـ الأعلام ـ خير الدين الزركلي ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط7 ـ 1986م.
4ـ إيليا أبو ماضي: شاعر المهجر الأكبر ـ زهير ميرزا ـ نشر دار اليقظة العربية ـ ومطبوعات المطبعة التعاونية اللبنانية ـ بيروت ـ ط2 ـ 1963م.
5ـ تاريخ الأدب في إيران ـ إدوارد براون ـ ترجمة إبراهيم أمين الشواربي ـ دار السعادة ـ مصر ـ 1954م.
6ـ تأثر جماعة الديوان برباعيات الخيام ـ د. يوسف بكار ـ أبحاث ندوة (العلاقات الأدبية واللغوية العربية ـ الإيرانية) ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1999م.
7ـ تجليات التصوف وجمالياته في الأدبين العربي والفارسي ـ د. حسين جمعة ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2013م.
8ـ ترجمان البلاغة ـ بالفارسية ـ لمحمد بن عمر الرادوياني ـ به تصحيح واهتمام أحمد آتش ـ جاب دوم، شركت انتشارات أساطير، تهران ـ 1362 هـ.ش.
9ـ حدائق السحر في دقائق الشعر ـ رشيد الدين محمد بن محمد بن عبد الجليل العمري البلخي ـ المعروف بالوطواط ـ ترجمة د. إبراهيم الشواربي ـ 1945م.
10ـ دراسات في الأدب المقارن ـ د. بديع محمد جمعة ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ ط2 ـ 1980م.
11ـ ديوان الأعشى ـ تحقيق د. محمد محمد حسين ـ المكتب الشرقي ـ بيروت 1968.
12ـ ديوان البحتري ـ شرح د. محمد التونجي ـ دار الكتاب العرب ـ بيروت ـ ط2 ـ 1999م.
13ـ ديوان حافظ الشيرازي ـ تصحيح د. حسين إلهي ـ خط غلام حسين أمير خاني ـ انتشارات سروس ـ تهران ـ 1374 هـ.ش. وطبعة (الهيئة العامة السورية للكتاب/ وزارة الثقافة/2014م) بعنوان (مجموع ديوان حافظ الشيرازي) د. علي عباس زليخة.

14ـ ديوان طرفة بن العبد ـ دار صادر ـ بيروت، والبيت المستشهد به لا يوجد إلا في هذه الطبعة من طبعات الديوان.
15ـ ديوان أبي نواس ـ تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ـ دار الكاتب العربي ـ بيروت د/ت.
16ـ رباعيات الخيام بين الأصل الفارسي والترجمة العربية ـ د. عبد الحفيظ محمد حسن ـ كلية العلوم ـ جامعة القاهرة ـ ط1 ـ 1989م.
17ـ رباعيات عمر الخيام ـ ترجمة أحمد الصافي النجفي
*ـ دار طلاس ـ ط5 ـ 1998م.
*إعداد مصطفى صبحي الخضر ـ دار الحقائق ـ حمص ـ سورية ط1 ـ 2007م. ويليها (ترجمة الشاعر أحمد رامي).
18ـ رباعيات عمر الخيام ـ ترجمة وديع البستاني ـ تقديم مصطفى لطفي المنفلوطي ـ الطبعة الأولى /1912م/ والطبعة الثانية ـ دار العرب للبستاني ـ القاهرة ـ 1994م.
19ـ رباعيات عمر الخيام ـ ترجمة الشاعر الأردني عرار: مصطفى وهبي التل ـ تحقيق د. يوسف بكار ـ مكتبة الرائد العلمية ـ عمان ـ الأردن ـ ط2 ـ 1999م.
20ـ رسائل ابن عربي تقديم محمود الغراب ـ ضبط محمد شهاب الدين العربي ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط1 ـ 1997م.
21ـ رسالة التوابع والزوابع ـ لابن شهيد الأندلسي ـ تحقيق بطرس البستاني ـ دار صادر ـ بيروت ـ 1967م.
22ـ رسالة الغفران ـ لأبي العلاء المعري ـ تحقيق د. بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن) ـ دار المعارف بمصر ـ ط8 ـ 1990م.
23ـ الشاهنامة ـ لأبي القاسم الفردوسي ـ ترجمة سمير مالطي ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط2 ـ 1979م.
24ـ شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني ـ تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ 1979م.
25ـ شروح سقط الزند ـ تحقيق مصطفى السقا ورفاقه ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ نسخة عن طبعة دار الكتب المصرية ـ 1945م.
26ـ شكوى الشكوى: تأملات في قصيدة (شكوى الناي) ـ د. عيسى علي العاكوب ـ ضمن أبحاث ندوة العلاقات الأدبية ـ انظر رقم 7.
27ـ الشوقيات ـ أحمد شوقي ـ المكتبة التجارية الكبرى بمصر ـ 1970.
28ـ الظواهر المسرحية عند العرب ـ علي عقلة عرسان ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ط3 ـ 1985م.
29ـ العلاقات العربية الإيرانية: الاتجاهات الراهنة وآفاق المستقبل ـ مجموعة من الباحثين ـ مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ـ ط1 ـ 1996م.
30ـ علوم البلاغة عند العرب والفرس ـ د. إحسان صادق سعيد ـ المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق 2000م.
31ـ فرهنك وازهاي فارسي عربي إي ـ بهرام فره وش ـ تهران ـ 1968
32ـ قصة الأدب الفارسي ـ حامد عبد القادر ـ مكتبة نهضة مصر ـ القاهرة ـ 1951.
33 القيان والغناء ـ د. ناصر الدين الأسد ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ـ ط2 ـ 1968.
34ـ كشف اللثام عن رباعيات الخيام ـ لأبي النصر مبشر الطرازي الحسيني ـ دار الكاتب العربي ـ ط1 ـ القاهرة.
35ـ لسان العرب ـ لابن منظور ـ دار صادر ـ بيروت ـ 1955 ـ 1956م.
36ـ ليلى والمجنون ـ للشاعر الفارسي نظامي الكنجوي ـ ترجمة عائشة عفة زكريا ـ دار المنهل للطباعة والنشر ـ دمشق ـ 2001م.
37ـ مختارات من الشعر الفارسي ـ د. محمد غنيمي هلال ـ الدار القومية للطباعة ـ القاهرة ـ 1965م.
38ـ مروج الذهب ـ للمسعودي ـ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ـ المطبعة التجارية الكبرى بمصر ـ ط4 ـ 1964م.
39ـ المعجم في معايير أشعار العجم ـ بتصحيح محمد قزويني ومدرس رضوي ـ جاب سوم ـ كتابفروشي ـ تهران ـ 1360 هـ.ش.
40ـ المقامات الأدبية ـ لأبي محمد الحريري ـ مطبعة مصطفى البابي الحلبي ـ مصر ـ ط5 ـ 1950م.
41ـ مقدمة ابن خلدون ـ دار إحياء التراث العربي ـ بيروت ـ لبنان ـ ط4 ـ د/تا.
42ـ ابن المقفع بين حضارتين ـ د. حسين جمعة ـ منشورات المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق ـ 2003م وطبعة ثانية بعنوان (ابن المقفع/ سيرة إبداع بين حضارتين ـ دار رسلان ـ دمشق ـ 2016م).
43ـ يوسف وزليخا ـ لعبد الرحمن الجامي ـ ترجمة عائشة عفة زكريا ـ دار المنهل للطباعة والنشر ـ دمشق ـ 2003م.



العربيـــة للإيرانيـيــن والفارسيــة للعـــرب

حميد رضا مهاجراني

كاتب وأكاديمي من إيران

غير نطق وغير ايماء وسجل

صَد هزاران ترجمان آيد ز دل"

"مولانا جلال الدين الرومي"

كانت الصلة بين اللغتين العربية والفارسية صلة وثيقة منذ قبل الاسلام توطدت عراها بعد الفتح الاسلامي وشروق شمس الاسلام المنتصرة في ايران بحيث أثرت كل واحدة من هاتين اللغتين في الأخرى ولعبت كل منهما دورا هاما في إرساء وانتشار الحضارة الاسلامية الثمينة والعريقة وتراثها المعنوية القيمة في أقطار الأرض ونستطيع أن نقول إن مثل هاتين اللغتين كمثل جناحي طائرة الحضارة الإسلامية التي تطير بهما في سماء التقريب بين الحضارة العربية والحضارة الإيرانية الفارسية ونشرهما في أرجاء الشرق والغرب من جهة وتبليغ الحضارة الإسلامية السامية من جهة أخرى.

فظهرت الحضارة الإسلامية في الجهات الغربية من العالم الإسلامي بشملتها العربية كما طافت الجهات الشرقية من ذلك العالم بردائها الفارسي في ظل علماء

الفرس وأدبائهم يكتبون ويألفون بلغة القرآن والإسلام مدة ثلاثة قرون متأثرين باللغة العربية مثل إبن سينا وفارابي والبيروني وغيرهم من العلماء الأجلاء الذين لهم دور هام وعظيم في ساحة ومضمار نشر الحضارة الإسلامية في أقطار الأرض ونحن المسلمين اليوم من العرب والفرس والأروبي وغيرهم من الجنسيات رغم اختلاف لغتنا التي نتكلم بها يفتخرون بهم افتخاراً مجيداً.

وهكذا توطدت العلاقات بين الشعبين الإسلاميين ولعبت لغتاهما (اللغة العربية والفارسية) دوراً مشتركاً هاما في نشر الحضارة والثقافة الإسلاميتين وأصبحا ركنين أساسيين في التراث الإسلامي المجيد بحيث لا يمكن إدراك تلك الحضارة والثقافة ودراسة تاريخهما كاملا إلا بالوقوف علي أصول هاتين اللغتين وتراثهما العظيم في مؤلفات وآثار العلماء والأدباء طيلة القرون الماضية من تاريخ الإسلام.

إن علماء علم اللغة كلهم متفقون على أن دراسة كل شعب للغة أخرى لها درجة كبيرة من الأهمية وما من أمتين كالأمة العربية والفارسية على اختلاف لغتهما وتقاليدهما ولديهم سعى واسع بشأن دراسة لغة بعضهما البعض فما زال الإيرانيون وسيظلون في حاجة إلى دراسة اللغة العربية ومعرفة نحوها وصرفها وما زال العرب وسيظلون في حاجة إلى دراسة اللغة الفارسية وآدابها.

فقد ارتبط الشعبان منذ زمن بعيد برباط وثيق هو ربط الدين الإسلامي وساهم الشعبان في بناء صرح الحضارة الإسلامية واختلطا معا ونتج عن هذا التأثير وتأثر لغوي وسيظل هذا التأثير والتأثر موجودا وفعالا طالما بقيت اللغتان: العربية والفارسية.

سأحاول في هذا المقال إجمال الأسباب التي تدعو كلا منهم لدراسة لغة آخر.

فأما من ناحية دراسة الإيرانيين للعربية في عصرنا الحاضر فإن ذلك يرجع إلى كثير من الأسباب أهمها:

أولاً:

إن العربية بالإضافة إلى كونها لغة مؤثرة في الفارسية فهي لغة حية يتحدث ويكتب بها ملايين من أفراد البشر حتى الآن وتعلمها ومعرفتها يفيدان الدارس لها بصفتها لغة حية كسائر اللغات الأجنبية كالفرنسية أو الإنجليزية أو أي لغة أخرى ودارس هذه اللغة يستطيع ان يتعرف على ثقافة الشعوب العربية وفكرها وحضارتها قديماً وحديثاً.

ثانياً:

إن العربية من ناحية أخرى هي لغة الدين ولابد لمن يريد فهم دينه وقرآنه أن يكون ملما بها وبقواعدها من صرف ونحو ومن علومها من بلاغة وأدب ونقد وغير ذلك بل لابد لمن يريد أن يتخصص في المسائل الدينية أن يجيد هذه اللغة ذلك لأن معظم كتب التفسير والفقه وغير ذلك من العلوم الإسلامية مدونة ومؤلفة بها.

ثالثاً:

لابد أيضا لمن يريد أن يطلع على ما ألفه الإيرانيون أنفسهم بالعربية أن يعرف هذه اللغة.

فقد ساهم الإيرانيون مساهمة فعالة ومؤثرة في بناء صرح الحضارة الإسلامية وشاركوا في تأثير كثيرا من الكتب الأدبية والدينية والفلسفية ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر محمد بن جرير الطبري والإمام محمد الغزالي الفقيه الشافعي والإمام فخر الرازي وشهاب الدين السهروردي وابن قتيبة الدينوري وحمزة الأصفهاني ومحمد بن زكريا الرازي وابن سينا وأبو ريحان البيروني وابن المقفع وسيبويه والصاحب بن عباد وأبو الفرج الأصفهاني وغيرهم، ولا يمكن التعرف على هذا التراث المؤلف بالعربية إلا بتعلم تلك اللغة وإجادتها.

رابعاً:

أن يفهم الإيراني لغتها الفارسية فهما أفضل فقد رأينا أن الفارسية استعارت كثيرا من المفردات العربية ومازالت بعض هذه المفردات خاضعة لشكل الكتابة العربية وأيضا للقواعد العربية ولا يمكن فهم هذه المسائل إلا بدراسة العربية ومعرفة نحوها وصرفها.

ومن أهم هذه المؤلفات يمكن أن نشير على سبيل المثال ولا الحصر إلى كتاب مرزبان نامه ومكاتيب قطب الدين الشيرازي وتاريخ بيهقي وتاريخ حبيب السير وكتاب كليلة ودمنة وجلستان وغيرها من المؤلفات الضخمة والقيمة التي ورثناها من العلماء والأدباء والكتاب الإيرانيين.

خامساً:

إن القارئ الإيراني كثيرا ما يصادف في أثناء قراءته لبعض المؤلفات الفارسية سواء القديمة أو الحديثة استشهادات من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة أو من الأمثال والأشعار العربية ولابد لفهم تلك الاستشهادات أن يكون القارئ مجيدا للعربية أيضا.

***

وأما من ناحية دراسة العرب للفارسية في عصرنا الحاضر فإن ذلك يرجع إلى كثير من الأسباب أهمها:

أولاً:

إن العلاقة المتينة التي قامت بين اللغتين منذ أقدم العصور وحتى الآن وما حدث بينهما من تأثير وتأثر تجعل من الضروري علينا كمهتمين بالثقافة الإسلامية وباللغة العربية أن نهتم بدراسة هذه اللغة التي تأثرت باللغة العربية وأثرت فيها.

فلابد لنا من معرفة مدى ذلك التأثير الفارسي في اللغة العربية ومحاولة الكشف عنه ورده إلى أصوله وكثيرا ما نرى بعض المحققين والدارسين لكتب الأدب العربي والتاريخ الإسلامي يعجزون عن تفسير كثير من الألفاظ الفارسية التي ترد في ثنايا تلك الكتب وذلك لعدم درايتهم باللغة الفارسية وأصولها.

ثانياً:

هناك مسألة أخرى تحتم على العرب دراسة اللغة الفارسية وآدابها وهي تأثر الأدب العربي في بعض عصوره ومراحل تطوره باللغة الفارسية وآدابها وبالأفكار التي طرقها شعراء الفرس وكتابهم ومن منا يستطيع دراسة الأدب العربي في العصر العباسي وما حدث له من تطور دون النظر إلى المؤثرات الفارسية فيه؟

ثالثاً:

إن كثيرا من الدراسات التاريخية وخاصة تلك التي تتناول تاريخ الإيران الإسلامية وتاريخ الدويلات الفارسية وتاريخ المغول الذين حكموا على إيران وما حولها كلها مدونة بالفارسية وقد دونها من عاصروها في أغلب الأحيان ولا يستطيع باحث أو دارس مدقق لتلك العصور التاريخية المختلفة أن يعتمد على ما جاء في المصادر العربية أو المصادر الأوروبية فحسب بل لابد أن يرجع أساسا إلى المصادر الرئيسة المكتوبة بالفارسية ويستقي منها معلوماته.

رابعاً:

إن الدراسات المقارنة للآداب الإسلامية بعامة والآداب العربية والفارسية بخاصة لتحتاج إلى دراسة متعمقة لتلك اللغة وآدابهما حتى يمكن الدارس من تقديم دراسات مقارنة مفيدة.

فمن يستطيع دراسة قصة ليلى ومجنون دراسة مقارنة دون إجادة اللغة الفارسية والاطلاع على المنظومات التي نظمت حول هذه القصة؟ ومن يستطيع دراسة مقارنة بين سينية البحتري وإيوان مدائن للخاقاني الشرواني دراسة مقارنة دون إجادته اللغة الفارسية؟ ومن يستطيع دراسة قصة يوسف وزليخا دراسة مقارنة دون الرجوع إلى المنظومات الفارسية حول هذا الموضوع؟ ويتعرف على كل منظومة على حدة ويعرف ما تتميز به عن غيرها من المنظومات.

خامساً:

إن هناك كثير من المؤلفات والدراسات القديمة التي كتبها علماء الفرس في العلوم والمعارف المختلفة فهناك مؤلفات في العلوم الدينية الإسلامية وأخرى في الفلسفة والتصوف وثالثة في الأدب والتاريخ والعلوم كل هذه الدراسات والمصادر القيمة في مجالات المختلفة العلمية والتي ساهم بها الإيرانيون القدماء في بناء صرح الحضارة الإسلامية لا يمكن الاطلاع عليها إلا في لغتها المؤلفة بها وهي الفارسية أو لا بدَّ أن يتوفر عليها بعض المتخصصين في هذه اللغة حتى ينقلوها إلى العربية.

ولابد لمن يقوم بهذه المهمة أن يكون دارسا للغة الفارسية متعمقا فيها حتى يتسنى تأدية هذا العمل على أكمل الوجه.

سادساً:

يضاف إلى هذا كله أن الفارسية لغة حية معاصرة وتقوم الآن علاقات وطيدة بين إيران والبلدان العربية تزداد أواصرها متانة يوما بعد يوم وهنا يساعد تعلم الفارسية وآدابها بطبيعة الحال على دوام الصلات وتطور العلاقات الأخوية وبين شعبين الإيراني والعربي على مدى الأيام وإزالة غبار النسيان عن جذورها المشتركة التي توجد بين اللغتين وتعود قدمتها إلى أكثر من ألف سنة كما يتاح لمن دارس الفارسية وآدابها أن يتعرف عن كثب على الشعب الإيراني وحضارته وفكره في الماضي والحاضر وأخيرا يتعرف على مدى الأواصر المشتركة وقواسمها المشتركة التي توجد بين الحضارتين العربية والفارسية وصارت الحضارتان حضارة واحدة في ظل هذه المشتركات.

***

«صورة عن التأثير والتأثر
بين الشعر الفارسي والعربي وقواسمها المشتركة»

عندما نراجع إلى تاريخ الأدب الفارسي والأدب العربي وونتصفح مصادرها ومراجعها الأصلية والرئيسية نرى كثيرا من الأواصر المشتركة والقواسم المشتركة التي توجد بين هاتين اللغتين وامتزجت اللغتان إمتزاجا ما نشاهدها بين اللغتين الأخريين وجمع غفير من الأدباء وأصحاب علم اللغة يعتقدون عندما نتكلم عن اللغة الفارسية والعربية في الحقيقة نتكلم عن لغة واحدة ومَن مِن مثقفينا الفرس يريد إجادة اللغة العربية عليه قراءة النصوص الفارسية القديمة ومَن مِن إخواننا المثقفين العرب يريد إجادة اللغة الفارسية عليه قراءة النصوص العربية القديمة

فضلاً عن هذه الحقيقة الحقة التي يعترف بها كل الأدباء من العرب والفرس عندما نراجع إلى الدواوين الشعرية العربية والفارسية نرى التأثيرات والتأثرات المتبادلة بينهما وكم من فئة كثيرة من شعراء الفرس يستلهمون في أبياتهم من شعراء العرب الأولين وكم من فئة كثيرة من شعراء العرب يستلهمون من شعراء الفرس في دواوينهم وتوابعهم الشعرية وعلى سبيل المثال ولا الحصر تجدر الإشارة إلى سعدي الشيرازي والمتنبي وخاقاني الشرواني والبحتري وقصة ليلى ومجنون بين العربية والفارسية وأيضا تجدر الإشارة إلى كليلة ودمنة بين نصر الله المنشي وابن المقفع ولتحديد الإبانة عن ذلك نقول:

إن اللغة العربية بصفتها لغة القرآن والحديث الشريف بتراثها على اختلاف مناحيها وبكل أصولها وفروعها كانت حجر الرحى في تكوين الثقافة الفارسية الإسلامية.

ولم يبق إلا ان نسوق الأمثلة التي تؤيد هذا بالإبانة عن تأثر شعراء الفرس بشعراء العرب وتوابعهم الشعرية تأثراً مباشراً يدل على إنهم أخذوا عنهم واقتبسوا عن معانيهم وتلك صلة قوية بين شعراء الفرس والعرب وظاهرة هامة تنم عن الاندماج في ثقافة موحدة وهي الثقافة الإسلامية.

وأفضل من كل هذا هو عناية شعراء الفرس إلى الحديث الشريف والآيات القرآنية وترجموه إلى اللغة الفارسية في الأساليب والقوالب الشعرية وعلى سبيل المثال ترجمة هذا الحديث الشريف حيثما يقول:

«اغتنموا ببرد الربيع فإنه يعمل بأبدانكم ما يعمل بأشجاركم»

فترجمه نظامي وهو من شعراء الفرس الأولين بلغة الشعر وقال:

گفت پيغمبر به اصحاب كبار
تن مپوشانيد از باد بهار
كانچه با برگ درختان مى كند
با تن وبا جانتان آن مى كند

ولعل أصلح ما نورده بادئ بدء في هذا الصدد الإشارة إلى منزلة الشعر العربي في رأى الشعوب الإسلامية آنذاك وهو تلك القول المشهورة المنسوبة إلى ذي الرياستين حيثما يقول:

«الأدب عشرة أجزاء ثلاثة منها نوشروانية: لعب الشطرنج والضرب بالعود والضرب بالصولجان وثلاثة شهرجانية: الهندسة والطب والنجوم، وثلاثة عربية: النحو والشعر وأيام العرب والحدة فاقتهن كلهن: مقطعات من الشعر والسمر»[2]

وما كان استمداد شعراء الفرس والعرب بعضهم بعضا بدعا بل كان أمراً معروفاً مألوفاً أشار إليه كثير من أهل الأدب وهذا ابن رشيق صاحب العمدة يحدثنا عن التوليد وهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة وليس هذا باختراع ولا بسرقة أدبية وما شابهها.[3]

ومن شعراء الفرس الذين أخذوا بعض مضامين شعراء العرب ودمجها في شعرهم هو عنصري من أهل القرن الخامس الهجري وهو شاعر مشرق المعاني محكم الأداء كما أهتم بالأخبار والأحاديث النبوية الشريفة فاستمد منها المعاني لغرر قوله فهو الآخذ عن قول أبي تمام حيثما يقول:

السيف أصدق أنباءً من الكتب   في حده القول بين الجد واللعب

وهذا عنصري ينشد متأثراً عن هذا البيت للمتنبي ويقول:

به تيغ شاه نگر نامه گذشته مخوان   كه راستگوى تر از نامه تيغ او بسيار

ومعناه:

انظر إلى سيف الملك المسلول ولا تقرأ أخبار السلف وكتاب الأولين لأن سيف الملك أصدق منها في الكلام والأخبار[4].

عنما ننظر إلى هذا البيت وترجمته حق النظر يتوضح أن عنصري لا يقوم بترجمة هذا البيت لفظا فقط بل إنه في بيته هذا يعتني بالمعنى بل إنه متاثر مقتبس راغب في إدخال المعنى من الشعر العربي إلى الشعر الفارسي كما فعل.

وهو ينهج هذا النهج أيضا في تأثره بقول النبي (ص) حيثما يقول في حديثه الشريف:

«زويت لي الأرض فأريت مشارقها ومغاربها وسيبلغ ملك أمتي ما زوى منها»

ويقول عنصري في شعره في معنى هذا الحديث الشريف:

رسول گفت كه بيغوله هاى روى زمين

مرا همه بنمودند از كران بكران

وزين سپس برسد تيغ محمودي

بهركجا بنمودند ازو مرا يكسان[5]

ومعناه:

«حوى وجه البسيطة أركانا بدت لي من الأقاصي والأداني عيانا ومن بعد يد محمود وحسامه يبلغان كلا من تلك الأركان»

فعنصري يقتبس المعنى من كلام الرسول الكريم(ص) كما يقتبسه من الشعر العربي صريحا واضحا ليورده في غرض له مقدما بذلك واضح الدليل على أنه يتأثر وينقل من عمد ولو شاء الأخذ خفية لما اختار أشهر المشهورات.

ولقد تأثر عنصري بالشاعرين العربيين وهما أبي تمام والمتنبي وأخذ عنهما طريقتهما وخيالهما فتربت ملكته عليهما وبذلك أدخل على الفارسية طابعهما وأسلوبهما بل إنه في الأحايين ترجم شعرهما.[6]

ولقد تأثر شعراء الفرس بشعراء العرب تأثرا واضحا ومتسعا وعلى رأس قائمة هؤلاء الشعراء هو المتنبي وهو أول حقيق بالذكر منهم والعناية بشعر المتنبي ودراسته من قبل شعراء الفرس صار سنة موصولة ونهجا متبعا وظاهرة بارزة في الأدب الفارسي فإذا نظرنا في تصانيف المؤلفين ورسائل الكتاب ودواوين الشعراء لرأينا للمتنبي أثرا ظاهرا وأدركنا معانيه إدراكا واضحا فما يكاد يخلو كتاب فارسي من التاريخ والأدب والتصوف والسير والقصص والأخبار والشعر من أبيات للمتنبي تذكر فيه وتصادف في كثير من المواضع تمثلا بشعره وحلا لنظمه واقتباسا منه.

ومن جهة أخرى لا نشاهد استنكار شعراء الفرس بتأثيرهم عن المتنبي وتأثرهم بأشعاره وأساليبه الشعرية ومعانيه الغزيرة وهم لا يجحدون فضل أبي طيب المتنبي ولا يتشككون في إصالة شاعريته ويؤيد هذا شعر ذكر فيه المتنبي والبحتري صاحب السينية على أن الشعر العربي إنما بلغ ذروة المجد بفضل منهما ففي قصيدة للأمير معزي من أهل القرن السادس الهجري مدح بها مؤيد الدين معين الملك يقول:

كركاه لفظ ومعنى كس در عرب نخواست

چون بحترى وچون متنبى به شاعرى

نظم عجم ز نظم عرب خوبتر بود

چون لفظ پاک دارى ومعنى پرورى

ومعناه:

«لولا أن وجد في العرب من جودة اللفظ والمعنى طلب كالبحتري وأبي طيب المتنبي لكان شعر العجم من شعر العرب أفضل لأن له المعنى العامر واللفظ الجزل»

فكأنه يريد أن يقول إن شعر العرب لا يفضل شعر العجم إلا بأمثال المتنبي والبحتري وهذا يشير إلى سمو منزلتهما وإتساع شهرتهما.

وسنختار منهما ما يلائم نهجنا في هذا المقال والخاص ببحثنا ويفسح مجال القول في عقد الصلة بين الشعر العربي والفارسي.

ومن فحول شعراء الفرس الأولين ممن أخذ عن الشعر العربي ولا سيما من المتنبي في دواوينهم الشعرية هو فخر الدين اسعد گرگانى (الجرجاني) المتوفي عام 442 هـ فعلى سبيل المثال ولا الحصر يقول المتنبي في صباه قصيدة يمدح بها سعيد بن عبد الله الكلابي:

لولا مفارقة الأحباب ما وجدت

لها المنايا على أرواحنا سبلا

وقد أخذ فخر الدين السابق الذكر هذا المعنى بحذافيره في منظومته المعروفة بـ « ويس ورامين» وهي قصة حب باللغة الفهلوية ذاعت شهرتها إلى النصف الأول من القرن الخامس الهجري وقد نقلها فخر الدين الجرجاني إلى الفارسية في عهد طغرل السلجوقي ويقول في هذا المعنى:

نبودى مرگ را هرگز به من راه　　　　اگر نه فرقتش بودى كمين گاه

ومعناه:

«ما كان من سبيل قط إليّ للمنون لو لم يكن للفرقة الكمين والمرصاد»

وبالرجوع إلى شرح العكبري لهذا البيت أعني بيت المتنبي يتضح لنا أن المتنبي بدوره أخذه من أبي تمام فهو قائل:

لو جاء مرتاد المنية لم يجد　　　　إلا الفراق على النفوس دليلا

وفي حسنا الأدبي أن معنى أبي تمام أقرب إلى الفهم وآخذ بالقلب لأن فراق الموت وفراق الحياة عنده بمنزلة سواء وقال المتنبي قوله المشهور:

إذا نظرت نيوب الليث بارزة　　　　فلا تظنن أن الليث مبتسم

وهذا مثل ضربه المتنبي في قصيدته عاتب بها سيف الدولة لأن تأخر المتنبي عنه في المدح كان يشق عليه ويدفعه إلى التعرض له بما لا يحب والمتنبي في هذا البيت إنما يصف نفسه ويعتز بها في أنفة وكبرياء وقد أخذه أبو تمام فقال:

قد قلصت شفتاه من حفيظته　　　　فخيل من شدة التعبيس مبتسما

كما تلقف هذا المعنى عن المتنبي أسدي الطوسي ويقول:

نبايد شد از خنده شه دلير   نه خندست دندان نمودن ز شير

وأسدي الطوسي من فحول شعراء الفرس الأولين المتوفى عام 468 هـ وهو من أصحاب الملاحم والمناظرات المنظومة وأخص ما يشتهر به ملحمة بعنوان « گشتاسب نامه" وأسدي يمت بالقرابة من فردوسي الطوسي صاحب ملحمة « شاهنامه» الكبرى وهم أعظم شعراء الملاحم عند الفرس وهو متأثر به حاذ حذوه في ملحمته التي أدارها على كرشاسب وهو بطل من أبطال شاهنامه من الذين لم يوفهم فردوسي حقهم كما ينبغي على ما يبدو.

ومعنى بيت أسدي:

من بسمة الملك لا ينبغي أن تشجع القلوب فما تبسم الليث المفترس وهو كاشر عن النيوب.

فالشاعر الفارسي يصف الملك في قصته بما أراد المتنبي أن يصفه به نفسه فأجراه مجرى المثل.

أما ابو تمام فهو في بيته يؤيد بالدليل أنه مشغوف بالتصوير الذي استخدمه في شعره على أوسع نطاق وأفرغ على صوره ألوانا حسية ملموسة [7] وهو في قوله هذا يبين الصفة الجامعة بين المشبه والمشبه به والأوصاف الجامعة تختلف وتحصرها عدة أقسام منها الأوصاف المحسوسة وهي بالنسبة إلى الحواس المختلفة ومنها الاشتراك في الصفة المبصرة فصنيع أبي تمام في هذا البيت لا يخرج عن هذا ولاجمال عندنا لذلك التعبيس الباسم والأجمل نفي الابتسام عن العبوس وهكذا تداول هذا المعنى شاعران عربيان وشاعر فارسي فطوعوه لأغراض متباينة.

***

مسك الختام:

نظرة سريعة على
المفردات والمصطلحات والأمثال الشعبية
فى اللهجات الخليجية ذات الأصل الفارسي.

توجد هنا كثير من المصطلحات والأمثال الشعبية والمفردات فى اللهجات الخليجية وأصلها فارسية.ووجود هذه كلها تدل على الصلة العميقة ذات الجذور الاجتماعية والثقافية بين اللغتين الفارسية والعربية منها:

ألف:مفردات:

«نوخذة»

أصلها «ناخُدا»

«روشنة»[8]

أصلها فارسى «روشن»بمعنى«المضاء»و فى اللغة الفارسيةيقال«روزنَة»بنفس المعنى

«مَيوَة»

بمعنى الفاكهة أصلها فارسى وهى «مِيوِه»[9]

«دروازة»

اصلها فارسى وهى«دَروازِه» هذه الكلمة مركب من«دَر»بمعنى «الباب»و «واز»به معنى«المفتوح»إذاً «دَروازة»بمعنى«الباب العالى المفتوح».

«دَربَس»

بمعنى«كل علبة وهى مغلقة بابها»هذا المصطلح تركيب وصفى مركب من«دَر» وبَس» وأصلها فارسى«دَر بَست»و«بَست»بمعنى«مغلق» ونقول فى الفارسى«دَربَست»

«طازج»

أصلها فارسى وهى«تازِه»[10]بنفس المعنى.

«مهرجان»

وأصلها فارسى «مِهرِگان»[11]بنفس المعنى.

«شنو»

يعنى «إسمع» واصلها فارسى تستعمل بالباء«بِشنو»بنفس المعنى.مثلاً فى اللهجة القطرية يقال«شنو مرة أخرى لو سمحتم.»يعنى«دعنى أسمع من جديد.»

«دانة»

بمعنى الحبوب الزراعية والبذور وأصلها فارسية«دانِه»

«بَروانَة»

بمعنى الفراشة والمروحة وأصلها فارسى«پَروانِه»[12] مثلًا يقال«بروانة

السنبوک»،«بروانة البوصلة»

«آستة»أو «بالآستة»

يعنى الهدوء فى المشى أو البطئ فى العمل.مثلاً يقال«روح بالآستة»أو«روح آستة» يعنى«أمش بالهدوء» وأصلها فارسى «آهسته»[13]بنفس المعنى.

«بَس»

وأصلها «پَس»بمعنى إذاً مثلاً يقال«بس لش ما أخبرتنى؟»

كلهم عيال آدم من قديم   بس جعل آبائهم سام وحام

3. «حيَّ بَيَّ»

بمعنى«تعال يا حاجَ» و«بَيَّ»مأخوذ من الفارسية وهى«بيا»[14]بمعنى «تعال»

حية بية/ راحت حية

ويات حية/على درب لحنينية

عشّيناك/ وغدّيناك

قطّيناك/ لا تدعين عليّ

حلليني يا حيتي/ وابري ذمتي

مع السلامة يا حيتي

«بَيسَر»

وهذا تركيب إضافى مركب من«بى»بمعنى«دون»و «سَر»بمعنى «رأس»و كلاهما فارسيتان و«بيسر»بمعنى من لا يبالى وهو لامبالاة ولا يعتنى بما حوله من الأشخاص والحوادث.و يستعمل هذه المصطلح بنفس المعنى فى الفارسية مثلاً مولانا جلال الدين الرومى يقول:

«من بى سر ودستارم در خانة خَمّارم»[15]

المفردات التى رصدتها فى اللهجات الخليجية تبلغ عددها إلى أكثر من 1000 مفرد وحتى بعضها تستعمل فى سائر البلدان العربية فى الشرق الأوسط مثل سوريا ولبنان وهنا نكتفى بهذا القدر رعاية للإختصار.

وأما فى مجال الأمثال الشعبية المتداولة بين إخواننا العرب ولاسيما الخليجيين نشير إلى التالى:

الذِّبان ما تدور إلا الشيرة.

«الشيرة»هنا بمعنى معصر العنب وعصيره وأصلها فارسى.نفس هذا المثل الشعبى يستعمل فى الفارسية ونقول

اين دغل دوستان كه مى بينى   مگسانند گِردِ شيرينى

يعنى: هؤلاء الأشخاص الذين تراهم حولك كلهم أذبّة تجتمع حول الحلويات [16]

يوم الخميس من يعقد في البيت يخيس.[17]

الشاهد فى«يخيس» وهذا مأخوذ من «خيس»بمعنى «المرطوب»وفى المثل كناية

عن «المحزون» و«خيس»أصلها فارسية بمعنى «المرطوب»

«دَردى بيس لا أعرف الجمعة عن الخميس»[18]

الشاهد فى«دَرد»و «بيس».درد بمعنى الألم وأصلها فارسية وبيس بمعنى«العشرون» وأصلها فارسية وهى«بيست».

يعنى مشاكلى كثير وأنا مشغول جداً حتى لا أعرف متى جاء الخميس ومتى جاء الجمعة.

4. «حُبّ سَرسَرى لا يدوم»[19]،«لا ينتج عمل سرسرى»[20]

الشاهد فى«سرسرى» وأصلها فارسى ولها معنيان؛ الأول بمعنى السطحى والثانى بمعنى العجلة مثلاً إذا نقول «حب سرسرى» يعنى من يحب ويعشق ولكن ليس لحبه جذور فى قلبه بل حبه يزول بسرعة وإذا نقول«عمل سرسرى» يعنى من يعمل بالعجلة والسرعة دونما يتبدر فى أمره ودون أن يتعقل فى عمله.

5. دريشة يجيك منها الريح سَدِّها واستريح[21]

الشاهد فى«دريشة» وهى مأخوذ من«دَريچه»[22] الفارسية ودريچه أو دريشة هى ثقب صغير فى الجدار وتشد الرياح منها ذلى داخل الغرفة وتؤذى ساكنها.

6. «كوجا مرحبا!!؟»

الشاهد فى«كوجا؟» بمعنى«أين؟»و أصلها فارسية.يستعمل هذا المثل لمن يتدخل فى بحث ولكن ما صرّح به لا دخل له بما هم فيه.

7. «أخذوا القلاطة وسموني نوخذة»[23]

الشاهد فى«القلاطة» بمعنى القرية وأصلها فارسى وهى«كَلات»[24]بمعنى الرستاق والقرية.

8. «اللي ما عنده بيزة ما يسوي بيزة»[25]

الشاهد فى«البيزة»و أصلها«پَشيز»[26] وهى فارسية بمعنى كل شىء صغير لا يليق الإعتناء به.

يقال فى نفس هذا المعنى فى الفارسية:

تكيه بر جاى بزرگان نتوان زد به گَزاف

يعنى من ليس لديه أسباب الكرامة والعزة لا يليق به نيابة مناب العظماء والكرام.

9. «دفعة مَردي والهوى شرقي»[27]

الشاهد فى«مَرد»بمعنى الرجل وأصلها فارسى.

10. «سناده التير»[28]

الشاهد فى«تير» بمعنى «السهم» وجمعها«سهام» أصلها فارسية.يستعمل هذا المثل فى شأن من غرق فى حبّ التفاخر والتباهى أمام الغير.

***

هوامش

(1) سوى النطق وغير الإيما وعدا السجل تنبعث مئات آلاف الترجمات من القلوب

(2) راجع إلى: كتاب المخلاة – لبهاء الدين العاملي – ص 5 -

(3) راجع إلى : العمدة – ج 1 – ص 176 -

(4) راجع إلى : ديوان عنصري – يحيي قريب -

(5) راجع إلى ديوان عنصري – طهران – 1363 -

(6) راجع إلى : سخن وسخنوران – بديع الزمان خراساني – ج1 - ص 100 - تهرالن – 1318 -

(7) راجع إلى : الفن ومذاهبه في الشعر العربي – شوقي ضيف – ص 115 – القاهرة – 1943 -

(8) النافذة الصغيرة

(9) Miweh

(10) Tazeh

(11) Mehregan

(12) Parvaneh

(13) Ahesteh

(14) Biya

(15) أنا لا مبالاة ووضعت عمامتي في طرف وسكنت في الحانة

(16) راجع إلى:الأمثال الشعبية القطرية،خليفة السيد المالكي،دار الكتب القطري وأيضاً راجع إلى:الأمثال والحكم،علي أكبر دهخدا.

(17) راجع إلى:مجمع الامثال الشعبيه القطريه – دارالكتب القطرى - 2010

(18) وفى العراق يقال طرطبيس لا أعرف الجمعة عن الخميس.

(19) عشقهايى كز پى رنگى بود عشق نبود عاقبت ننگى بود(مولانا جلال الدين الرومى)

العشق عندما تعود جذورها إلى الهوس ينتهى آلى العار والعيب

(20) رهرو آن نيست كه گهى تند وگهى خسته رود رهرو آن است كه آهسته وپيوسته رود

يعنى: ليس السالك من يسلك الطريق تارة مسرعاً ويسلكه البطىء تارة آخرى بل السالك من يسلك الطريق متأنياً دوماً

(21) راجع إلى: ما ذكر من امثال قطر على لسان البدو والحضر
– خليفه سيد محد صالح مالكى – دار الكتب القطريه

(22) Daricheh

(23) راجع إلى:الأمثال الشعبية القطرية،خليفة السيد المالكي،دار الكتب القطري

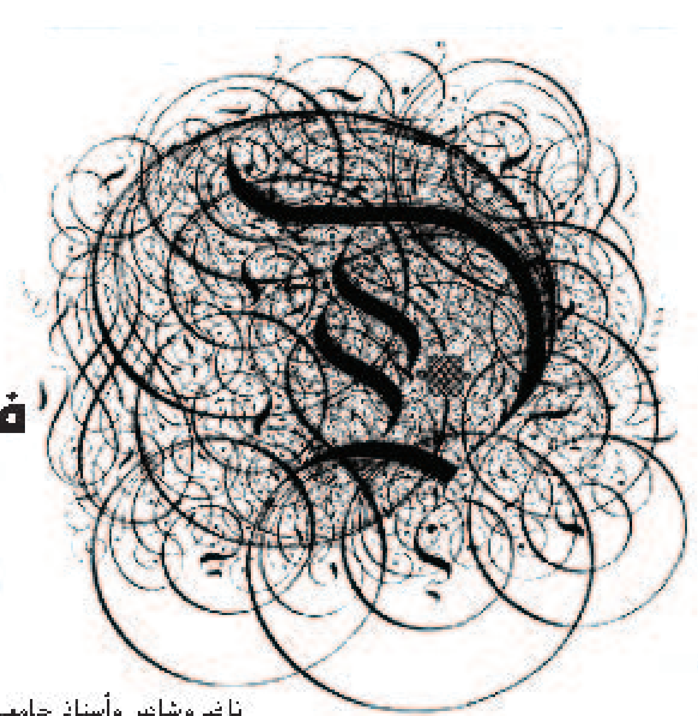
(24) Kalat

(25) راجع إلى: الشرح المختصر فى امثال قطر - خليفه سيد المالكى – ص 78

(26) Pashiz.راجع إلى التفهيم للبيرونى وهو يقول:«شَصت يک درم است : وهمچنان عادت مردمان بر اين رفت تا درم را به شصت پشيز كردند.يعنى:«الستون يعادل درهمًا والناس يعادلون ستون ببيزة بدرهم واحد»

(27) الشرح المختصر فى امثال قطر - خليفه سيد الملكى – ص 116

(28) الشرح المختصر فى امثال قطر - خليفه سيد الملكى – ص 135



في الأزمة الراهنة للأدب المقارن

د. راتب سكر

ناقد وشاعر وأستاذ جامعي من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

ثمة أبواب معرفية عاشت متعورة، ووجدت تحالفات تسمياتها ومناهجها وغاياتها دائمة التنقل خلف "متاريس" دفاعاتها عن حقوقها في الوجود وتجديد أثوابها بما يناسب تبدلات أيامها ووقائعها، ومن الراجح أن باب "الأدب المقارن" من أبرز هذه الأبواب، فالباحثون في مكوناته النظرية ومبادئه منذ ولادة تلك المكونات النظرية المبكرة المجلى في كتابات Abel-François Villemain آبل فرانسوا فيلمان (1790-1870)، وجان جاك أمبير (-1800 1864) Jean Jacques Ampere، مازالوا حتى أيامنا يطمحون إلى ولادة "نظرية جديدة للأدب المقارن"، ويعبرون عن ضرورة خروجه من أزمته، بمثل قول د. أحمد عبد العزيز: "أزمة وأزمة ومعضلة... لا بدَّ للأدب المقارن لكي يخرج من الطريق المسدود الذي وضعته فيه المدرسة الفرنسية عن عمد... لا بدَّ له من ثورة يجدد فيها نفسه"[1].

أُعلن عن ولادة هذا الباب المعرفي إعلاناً صريحاً شبه رسمي، حاملاً تسميته الجذابة والإشكالية بآن معاً: "الأدب المقارن"، "La Literature Comparee"، في محاضرات مهمة ألقاها الناقد والباحث الأدبي آبل فرانسوا فيلمان في جامعة السوربون بين عامي (1828-1829)، مجتهداً في شرح غاياته ومنهجه، اجتهاداً غائماً مرتبكاً قبل دون تحقيق الأرب، ما اضطر ناقداً وباحثاً من جيل لاحق هو جان جاك أمبير إلى اقتراح تسمية بديلة من الأدب «المقارن»، ووضع شروط لهوية البحوث المنضوية تحت لوائه، وإضافة توضيحات إلى غاياته.

واستمر باب الاجتهاد الذي فتحه آمبير مفتوحاً على غاربه، حتى أيامنا، التي وجدت حالها كسابق أحوال الأيام الخوالي في حاجتها الملحة عن السؤال الجوهري المهم: "ما الأدب المقارن؟". هذا السؤال الذي تربع في صدارة غير كتاب مهم في هذا المضمار، **ويمكن ذكر ثلاثة كتب أمثلة ذات دلالات مهمة في هذا المضمار:**

1، "ما الأدب المقارن؟"، عنوان كتاب صدر عام 1983، لثلاثة باحثين وأساتذة للأدب المقارن في الجامعات الفرنسية هم: "بيير برونيل وكلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو". وترجمه إلى العربية الباحث وأستاذ الأدب المقارن في جامعة دمشق د.غسان السيد[3]، وصدر عام 1996.

2، "ما هو الأدب المقارن اليوم؟" عنوان مقدمة ضافية تصدرت كتاب "الأدب المقارن: مقدمة نقدية" الصادر في بريطانيا عام 1993 للباحثة سوزان باسنيت (ولدت في بريطانيا عام -1945....) أستاذة "الأدب المقارن" في جامعة "غلاسكو". وترجمته إلى العربية أميرة حسن نويرة[4] وأصدره المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة عام 1999.

3، "ما هو الأدب المقارن؟" عنوان المقدمة المهمة التي كتبها أستاذ الأدب المقارن في جامعة ديجون الفرنسية ديديه سوييه لكتاب ضخم مهم شارك في تأليفه بإدارته وإسهامه عدد من أساتذة الجامعات الفرنسية، وصدر عام 1997 في باريس، بعنوان "الأدب المقارن"[5].

إن تكرار هذا السؤال بصيغه المختلفة منذ ظهور هذا الباب المعرفي، في المؤلفات المتلاحقة منذ نحو مئتي سنة حتى أيامنا، ظاهرة تثير أسئلة جوهرية حول وجود اختلافات بيِّنة في المرجعية العلمية لدراسات "الأدب المقارن" وما يؤسسها من مصادر ومراجع، تتطلب تجديد المناقشات الجادة في غير قضية ومضمار من قضاياها ومساراتها، وهي مناقشات رافقت تلك المرجعية العلمية في رحلتها الطويلة، منذ عهد رائديها فيليمان وآمبير، وواكبتها، واصلة في احتجاجاتها مرتبة الإعلان عن "أزمة" في بحوث الناقد الأمريكي العالمي رينيه ويليك 1995 -1903) (Rene Wellek)، ما برح يذكرها بمثل وله: "كنت قد دَّمتُ بحثا عنوانهُ "أزمة الأدب المقارن" في المؤتمر الثاني للرابطة العالمية للأدب المقارن في أيلول عام 1958"[6].

يهتم مسار هذا البحث بمجموعة من القضايا القديمة والجديدة التي استمرت ملحة – ومازال- في بحثها عن حلول منهجية واضحة وصريحة في تجديد هوية هذا الباب المعرفي المهم من أبواب الدراسات الأدبية، ويعنى هذا البحث بثلاث قضايا مهمة منها: تتصل أولاها بمصطلح "الأدب المقارن".

وضرورة الاعتراف بتسمية "الأدب المقارن"، وتداولها مصطلحا مع التذكير بخطَلِها تذكيرا دائما، وصياغة تعريف عام توضيحي يرافق تداول هذه التسمية - المصطلح، المخاتلة[7].

وتتصل ثانيتها بضرورة انفتاح ميادين هذا الباب المعرفي وتنوعها، ملبية غاياته العلمية بعيدا عن شروط مسبقة تقيّد حدوده، وتمنع دراساته عن ساحات أدبية ومعرفية تتصل جوهريا بأدواته وغاياته.

وتتصل ثالثتها بترسيم الحدود بين مكونات مواد دراسات "الأدب المقارن" واتساع ميادينه، الأدبية والثقافية والاجتماعية، واللغوية والقومية، وبيان مفاهيمها وضروراتها.

تسمية "الأدب المقارن" خطأ شائع، وتداولها أمر واقع:

من الشائع في علم المصطلحات وتداولها غياب التطابق بين الدلالة اللفظية والاصطلاحية في كثير من الأحيان، ولم تسبب هذه الظاهرة أزمة حادة إلا في حالات نادرة، من أبرزها حالة الاهتمام بالأدب المقارن في الجامعات العربية ومجالس مدارساتها و"سيمناراتها" العلمية التي يشارك فيها غالباً أعضاء الهيئة التعليمية من اختصاصات أدبية ولغوية قديمة وحديثة مختلفة، تهيمن على بعضهم مواقف تدق إنذار وقوع مخالفة لدى اهتمام الباحثين من الأساتذة وطلابهم تحت تسمية "الأدب المقارن" ببحوث ليس فيها مقارنات ظاهرة بين نصوص الآداب المختلفة، وتنطلق هذه المواقف إلى إنذارها غالباً من تفسيرها المصطلح بشيء من دلالته اللفظية: "المقارن". وقد كان ذلك باعثاً وجيها لدى مؤلفي كتب الأدب المقارن في الثقافة العربية، لتسويد صفحات من كتبهم في بيان خطل هذه التسمية - المصطلح في دلالتها على علم لا تشكل المقارنات بين نصوص الآداب المختلفة سوى ميدان من ميادينه المتنوعة.

إن أحوال تداول المصطلح في موطن نشأته الفرنسية، وما يواجهه من اعتراضات وتوضيحات ما تزال تجدد أثوابها وأقلامها منذ محاضرات أمبير عام 1931، بعيد ظهور هذه التسمية بنحو سنتين حتى أيامنا ونحن نستقبل العام 2022 الجديد. ولم يخل بعضها من اقتراح تسميات ومصطلحات جديدة لم تنجح في احتلال مواقع ما غدا تداوله راسخاً مستقراً.

لقد تكررت مواقف الباحثين الفرنسيين من مصطلح "الأدب المقارن"، مؤكدة افتقاده الدقة العلمية المناسبة، وضرورة وجود مصطلح أكثر دقة... بدأت هذه المواقف مع أمبير بعيد ولادة المصطلح، وآزر موقفه تلميذه سانت بوف Sainte -Beuve -

(1804-1869م) الذي ولدت في مقالاته ازدواجية فكرة رفض المصطلح وتبني تداوله أمراً واقعاً ناتجاً عن سرعة انتشاره وصعوبة تغييره...وتتالت مواقف الباحثين بين اقتراحات مصطلحات بديلة لا يكتب لها الفلاح، وإعادة صياغة ازدواجية فكرة سانت بوف الشهيرة، طوال مئة سنة ونيف منذ محاضرات فيليمان في السوربون التي تشكلت بين سطورها ولادة مصطلح الأدب المقارن وغاياته تشكلا غائم الدلالات والمناهج والغايات، حتى ظهور الكتاب النظري الأول الذي عني بدراسة المسائل النظرية للأدب المقارن ومصطلحه في فرنسا، أصدره عام 1931 أستاذ الأدب المقارن في السوربون بول فان تييغيم (1871 1948-P. Van Tieghem، بعنوان "الأدب المقارن" Literature La" "Comparee... وترجمه د.سامي الدروبي إلى العربية عام 1946. وقد قال تييغيم في مقدمته: "يسدُّ هذا الكتاب فراغاً كبيراً، فما أعرف في لغة من اللغات كتابا وقفه مؤلفه على نظرية الأدب المقارن ومناهجه"[8].

لقد أعاد تييغم جوهر رؤية سانت بوف بثنائيتها، مقدما المسألة تقديما واضحا صريحا حاسما، مقررا أن الدعوة إلى خطل هذ المصطلح صائبة وقد غدا إلغاؤه ضرورة ملحة، لتحلَّ بدلاً منه تسمية جديدة أدنى إلى الصواب، غير أن ذلك بات مستحيلاً بسبب ذيوعع وسعة انتشاره...

قال تييغم: "أما اسم "الأدب المقارن" فقد استعمل في فرنسا، منذ قرن ونيف، حين أخذ فيللمان يستعمله في محاضراته الرائعة في السوربون... وقد بلغ من فرط الذيوع وسعة الانتشار، في أيامنا ما يجعل من المستحيل علينا أن ننزع عنه هذا الاسم، لنحل محله إسما آخر أدنى إلى الصواب"[9].

جاءت مكانة تييغم أكاديمياً وأدبياً لتحسم اتجاهات الدرس إلى تبني وجهة نظره في تبني المصطلح مع الاعتراف بخطله وضرورة تغييره المستحيلة، كما كانت مكانة سانت بوف ناقداً أستاذاً مرموقاً في القرن التاسع عشر مؤثرة في هيمنة موقف سابق مشابه. وعلى الرغم مما سبق توضيحه، ما تزال المناقشات في هذا المضمار تشغل صفحات الباحثين والكتاب، وتثير عميق اهتماماتهم مع كل إصدار جديد يمس هذا الباب المعرفي الواسع.

نتائج البحث في قضية مصطلح "الأدب المقارن":

ثمة هيمنة ناجزة عالمية الطوابع لمصطلح "الأدب المقارن"، يرافقها حرص علمي صريح على توضيح الغايات العلمية العامة لميادينه المختلفة وحدودها، توضيحا يمكن أن تحمله لاحقة موجزة تقول بعد المصطلح: دراسة الأدب في صلاته الخارجية، خارج

حدوده اللغوية أو القومية.

العامل التاريخي وشروط "الأدب المقارن" وانفتاح حدوده:

ترسخت منذ ولادة مصطلح "الأدب المقارن" النصف الأول من القرن التاسع عشر فكرة صارمة تتصل بشروط الدراسات المنضوية تحت تسميته، وحدود مسارات اهتماماتها.

تلك الفكرة رأى صاحبها جان جاك آمبير ومعظم من جاء بعده من الباحثين، ولا سيما الفرنسيون، أن عاملا تاريخيا يجب أن نثبت تحقُّقَه بين صاحب الأدب موضوع دراسة "الأدب المقارن" والآداب أو الظواهر الثقافية الخارجية التي تأثر بها في أدبه... وقد شرح د.محمد غنيمي هلال (1968--1918) رائد الدراسات الجامعية للأدب المقارن، خريج جامعة السوربون التلميذ النجيب للمدرسة الفرنسية في فهم شروطه وحدوده، ذلك العامل التاريخي بأنه وجود صلة تاريخية محققة ومثبتة بين ذلك الأديب صاحب الأدب موضوع دراسة "الأدب المقارن" والآداب أو الظواهر الثقافية الخارجية التي تعنى الدراسة بمقارنته بها، فدراسة ستاندال (1873 Standhal-1842) "لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات "راسين" بوجوه الإبداع في مسرح "شكسبير"... إذ ليس بينهما صلة تاريخية... والأمر كذلك فيما يعقد مثلا من موازنة بين الشاعر الإنكليزي Milton جون ميلتن (1606--1674) وأبي العلاء المعري (449--363هـ)، (973-1074م)"[10].

شكل هذا الشرط عائقا أمام نماء الأدب المقارن وازدهاره، لسببين:

1، إن وضع هذا الشرط التاريخي أثقل دراسات الأدب المقارن بمهمات غير أدبية، بعيدة عن نصوص الآداب موضوع الدراسة والبحث، إذ راح النقاد والباحثون يجتهدون في جمع التحريات التي تثبت وجود هذا الشكل أو ذاك من الصلات التاريخية المحققة بين الأديب صاحب الأدب موضوع الدرس، وأسلافه أو ظواهرهم الأدبية والثقافية خارج حدود أدبه اللغوية أو القومية.

2، حرم هذا الشرط من اهتمام دراسات "الأدب المقارن" بظواهر تأثر الأدب بغيره من الآداب الأخرى، أو بالظواهر الثقافية والاجتماعية في المجتمعات الأخرى، إذا فشلت في تحرّيها إثبات صلات تاريخية محققة... كما حرمها من الاهتمام بتشابهات أدبية بين آداب العالم المختلفة، لم يثبت وجود صلات تاريخية بين أصحابها...

لقد كان هذان السببان من الأسباب الموجبة التي دفعت باحثين مختلفين، في بلدان

مختلفة، ولاسيما الولايات المتحدة الأمريكية، إلى التمرد على هذا الشرط التاريخي، والدعوة إلى انفتاح دراسات "الأدب المقارن" على ميادين صلات أدب ما بآداب اللغات أو القوميات الأخرى، وبالظواهر الثقافية والاجتماعية الخارجية المتنوعة في المجتمعات المختلفة خارج حدود ذلك الأدب اللغوية أو القومية...

لقد تنامى الاعتقاد بأهمية هذا التمرد، الذي راح يتجلى بظهور دراسات كثيرة خارجة على الشرط التاريخي، وتأصيل نظري جديد كان من أبرز أعلامه هنري ريماك الذي قال عام 1961 في دراسة له بعنوان: "الأدب المقارن: تعريفه ووظيفته"[11]. "إن "الأدب المقارن" هو دراسة للأدب خارج حدود دولة معينة، وهو أيضا دراسة للعلاقات الموجودة بين الأدب من ناحية وشتى فروع المعرفة والعقيدة مثل الفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية..."[12].

إن أطروحة ريماك التي تجاوزت عام 1961، "الشرط التاريخي" للمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، بعد هيمنته على معظم الدراسات السابقة طوال نحو ثلاثين ومئة سنة تفصلها عن ولادته في دراسات آمبير، سبقت بنمط من التجاوز المحدود غير المعلن، على نطاق واسع، عندما أعادت بحوث فيكتور جيرمونسكي معظم التشابهات الأدبية بين آداب العالم المختلفة إلى ارتباطاتها بمراحل تاريخية نمطية إنسانية عامة، بمثل قوله في بحث نشره "أول مرة ضمن الأعمال المكرسة للاحتفال بيوبيل جامعة لينينغراد عام 1946، بعنوان "العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب بوصفها قضية من قضايا الأدب المقارن: "تعد وحدة عملية التطور الاجتماعي- التاريخي للبشرية المقدمة الأساسية لعلم الأدب المقارن، وتشترط هذه الوحدة بدورها وحدة التطور الأدبي بوصفه إحدى البنى الأيديولوجية الفوقية"[13].

مع رؤية جيرمونسكي هذه تتضاءل أهمية تحرِّي ما يثبت الصلات التاريخية لكاتب الأدب في زمان تاريخي محدد بل إنجازه، وتتراجع أمام تقدم تحريات اجتماعية من طراز مختلف، تتوخى معرفة مراحل التطور الاجتماعي لبيئته في زمن إنجازه الأدبي، وقد شرح بعض الباحثين ذلك بالقول: "وتعني هذه المقولة أن الواقع الاقتصادي - الاجتماعي يتحكم في الإنتاج الأدبي ويحدد شكله ومضامينه. فهو يزوده بمادته، ومواضيعه، ومستقبليه ووسائل إنتاجه. وعندما يكون مجتمعان على درجتين متقاربتين من التطور، فإن ذلك يؤدي إلى ظهور أوجه تشابه كبيرة بين أدبيهما...ولا يجوز أن نرد تلك الظواهر إلى تأثر أدب قومي بأدب قومي آخر، كما يفعل التقليديون من ممثلي المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن"[14]...ولا بد من الإشارة إلى أن تأثير ما سبق من رؤى جيرمونسكي في النقد الأدبي في بلاده وخارجها ظل محدودا، وأن تراجع هيمنة

المدرسة الفرنسية القديمة يعود إلى ظهور مواقف متنوعة مغايرة، من أبرزها مواقف هنري ريماك كما تقدم.

نتيجة: ضرورة الحد من سطوة الشرط التاريخي في سحب شرعية انتماء البحوث التي تتجاوزه في الانتماء إلى دراسات الأدب المقارن ما دامت تنجز إحدى الغايات العلمية والمعرفية لدراسة الأدب في صلاته الخارجية، خارج حدوده اللغوية أو القومية....

"الأدب المقارن" وترسيم الحدود بين مكونات مواد دراساته واتساع ميادينه غاياته العلمية:

تتنوع ظواهر سوء الفهم في تناول المفاهيم والمصطلحات التي تكون الدوائر المعرفية لدراسات الأدب المقارن، ويمكن التوقف على أبرزها في الآتي:

1. قال جان ماري كاريه في مقدمته الشهيرة لكتاب تلميذه النجيب ماريو فرانسوا غويار – أستاذ "الأدب المقارن" في السوربون- في معرض تعريفه للأدب المقارن: "la literature comparee est l'etude des relations spirituelles intenationales"[15]، وشاعت الترجمة العربية لهذا التعريف واسع الانتشار عربيا منسجما مع ترجمة د. محمد غلاب لها :"الأدب المقارن هو دراسة العلائق الروحية الدولية"[16]، ومن ذلك تداول هذا التعريف في دراسات رائد الدرس العربي الأكاديمي في هذا المضمار د. محمد غنيمي هلال بمثل قوله: "بقي لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذي شرحناه، وهو الصلات الدولية بين مختلف الآداب، أوسع مما يبدو لأول وهلة"[17].

تنسجم ترجمة د.غلاب السابقة، مع شرح د.هلال لميدان الأدب المقارن، وهو شرح يتطابق مع العبارة المماثلة المتكررة في دراسات غويار، التي نجدها تحل عبارة "العلاقات الأدبية الدولية"، "محل عبارة "العلائق الروحية الدولية" السابقة لدى كاريه، وذلك في قوله:

"La literature comparee n' est pas la comparaison. Celle-ci n' est qu'ne des methods d'une science mal nommee qu'on definirait plus exactement: L' histoire des relations litteraires internationales"[18].

وقد ترجم د.محمد غلاب العبارة السابقة بقوله: "الأدب المقارن ليس الموازنة، وأن هذه الأخيرة ليست سوى أحد المناهج لعلم أسيئت تسميته، ويمكن تعريفه على صورة أدق، إذا أطلق عليه اسم: "تاريخ العلائق الأدبية الدولية"[19]. وقد وردت هذه العبارة في ترجمة هنري زغيب لكتاب غويار المشار إليه كالآتي: "الأدب المقارن، ليس المقابلة، فهذه

ليست سوى واحدة من طرائق علم يمكن تسميته "تاريخ العلاقات الأدبية الدولية"[20].

من المفيد بعد النظر في ما سبق، التوقف على النقاط الآتية:

1، اختار د.غلاب في ترجمته كلمة la comparaison كلمة الموازنة الرديفة معجميا لكلمة المقارنة التي يقصدها غويار في هذا السياق قصدا أكيدا لمن يمعن النظر في سياق كلام غويار. وهذا الاختيار يوحي بأن الموازنة مرفوضة لدى غويار، والمقارنة مقبولة لديه، بينما المقصود الدقيق هو ترجيح غويار لدلالة "الأدب المقارن" – وهو تسمية لعلم أسيئت تسميته - على دراسة "تاريخ العلائق الدولية".

2، اختار كل من د.غلاب وهنري زغيب في ترجمة عبارة "les relations litteraires internationals" عبارة "العلاقات الأدبية الدولية"، بترجيح كلمة "الدولية" على رديفتها معجميا: "الأممية". فأيهما توافق مقتضى الحال، في توضيح الحدود بين الآداب ومسارات صلاتها الخارجية؟

إن مصطلح الدولية، بدلالاته على تنوع الدول، يؤسس على تنوع الكيانات السياسية غالبا، فلا يماشي تنوع الآداب المؤسس تأسيسا جوهريا على تنوع اللغات، وهو تأسيس تعبر عنه تسميات كليات الآداب الجامعية – الأكاديمية لأقسام اللغات فيها، مثل تسمية قسم اللغة العربية وآدابها....ومن الراجح أن استعراض نماذج من صلات اللغات بالناطقين بها وقومياتهم ودولهم، يساعد في الوصول إلى ترسيم حدود مناسبة بين الآداب.

حدود الآداب بين الكيانات الدولية والقومية واللغوية:

تتنوع لدى الباحثين روائز الحكم على الحدود بين الآداب بين ثلاثة أسس تتداولها مؤلفات "الأدب المقارن"، فيهيمن في تحديد وظائفه وغاياته توجيهها إلى دراسة العلاقات الأدبية الدولية، أو دراسة العلاقات الأدبية الخارجية للأدب القومي، أو اعتماد اللغات معيارا أساسا في الحدود بين الآداب... ومن الراجح أن توصيف ظواهر الصلات بين هذه المرتكزات الثلاثة في عدد من الكيانات الدولية والقومية واللغوية، يقدم فوائد تسهم في تجاوز ما يحدث من اختلافات وتناقضات بين المؤلفات المعنية بدراسات "الأدب المقارن" نظريا وإجرائيا.

إن ظاهرة وجود آداب بلدان مختلفة مكتوبة بلغة واحدة، مع احتفاظها بهوياتها القومية، منتشرة في آداب العالم القديم والحديث، ومن الراجح أن توصيف تجليات هذه الظاهرة وأمثلتها النظرية والإجرائية يؤدي خدمات جوهرية لتفهم الأسس النظرية للأدب المقارن ودراساته، تلك الأسس التي استمر المعنيون بها يرددون طويلا بمثل قول

د.محمد غنيمي هلال (1918-1968): "الحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات"[21].

تحل هذه الرؤية جانبا من مشكلة النظر إلى وحدة الأدب العربي المكتوب في دول عربية كثيرة، ولكنها ترفع مستوى التوتر في النظر إلى قضية الأدب الذي يكتبه مستشرقون أو أجانب، وقضية الأدب الذي يكتبه أدباء عرب باللغات الفرنسية والروسية وغيرها، فبناء عليها يصبح أدب المستشرقين والأجانب المكتوب بالعربية أدبا عربيا، ويصبح أدب العرب الذين كتبوا بلغة غير عربية جزء ا من أدب أصحاب تلك اللغة، وذلك مخالف لوقائع الأمور، فأدباء الجزائر الذين كتبوا بالفرنسية قبلوا أعضاء في اتحاد كتاب الجزائر، وقد بينت المستشرقة سفيتلانا فيكتورافنا براجوغينا[22] المختصة بأدب دول المغرب العربي المكتوب بالفرنسية، أن كتاب هذا الأدب ابتعدوا عن لغة بني بلدانهم، وظلت موضوعات أدبهم وجوهرها الوجداني منبثقة عن انتمائهم إلى بلدانهم، فلم تجعلهم اللغة الفرنسية فرنسيين، فصاروا حالة من حالات "حدود العصور، حدود الثقافات" التي استلهمتها عنوانا لكتابها الذي جاء فيه: "استخدمت هذه الآداب اللغة الفرنسية، وهي لغة الدولة المستعمِرة – بكسر الميم، واستندت إلى تقاليد فنية وثقافية مزدوجة: وطنية، وغربية، لكنها حافظت على روح مغربية أصيلة مشتركة في النتاج الأدبي الجزائري والمغربي والتونسي"[23]....

1، الأدب العربي بين معايير اللغة والدولة والانتماء القومي:

يدين الناطقون بالعربية بالانتماء إلى القومية العربية، فالشعور بهذا هو المهيمن في مجتمعاتهم، على الرغم من توزع إقاماتهم في دول عربية مختلفة، وبذلك تكون الصلات الأدبية بين أدبائهم، خارج ميادين الأدب المقارن، على الرغم مما يوحي بطوابعها الدولية، فمثل هذه الطوابع خاصة بدول ناطقة باللغة العربية نفسها، وممتلكة مقومات الانتماء إلى أمة عربية واحدة، ولا تشكل أية دولة منفردة منها مقومات الأمة أو القومية، فلا ينطبق على أدب كل دولة منفردة منها وصفه بذلك، فلا يقال الأدب القومي الأردني، أو القومي الجزائري أو ما شابه، فالأدب القومي لجميع الدول العربية هو الأدب العربي الذي يتشكل من آداب الدول العربية.... وهذا ما دفع معظم الباحثين في ميادين الأدب المقارن إلى استبعاد دراسات الموازنات بين آداب تلك الدول من تلك الميادين، وجعلوا "الموازنة" مصطلحا لدراسات الصلات بين مكونات الأدب القومي الواحد، سواء في الأحوال التي يكون فيها أصحاب هذا الأدب موزعين في دول كثيرة، مثل الدول العربية، قديما أو حديثا، أم في دولة واحدة مثل الدولة الفرنسية، لذلك يقول د.محمد غنيمي هلال: "ليس من الأدب المقارن في شيء – طبقا لما قدمنا -ما

يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد... فالموازنة بين أبي تمام والبحتري، أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي، وكذا الموازنة بين كوني وراسين في الأدب الفرنسي، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن، إلى مؤرخ الأدب القومي، لأن مثل هذه المقارنات لا تتعدى نطاق الأدب الواحد، في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط بين أدبين مختلفين أو أكثر"[24].

تبرز في رؤية د.هلال السابقة مصطلحات: "الأدب القومي"، و"الموازنة" و"المقارنة"، لتساعد على إحلال مقولة "الصلات بين الآداب القومية، أو آداب الأمم المختلفة، الآداب الأممية" محل مقولة "الصلات الأدبية الدولية"، ما يقدم رؤية أكثر دقة في دلالاتها في هذا المضمار، يعززها تذكرنا أن عبارة "علاقات دولية" التي أوردها غويار في تعريفه "الأدب المقارن" وترجمها د.محمد غلاب وغيره بتلك الصيغة، تحتمل ترجمة مرادفة غيرها هي "علاقات أممية".

إن ما تقدم من توصيف وتحليل لا ينطبق على حالة الأدب العربي فقط، فالأمثلة متنوعة في دلالاتها على وجود أدب يعيش أصحابه في أكثر من دولة واحدة، ومن ذلك الأدب الألماني بين سنة 1945 وسقوط جدار برلين، وأدب الكوريتين...وغيرهما...

هذه الهوية الأدبية العربية الجامعة لآداب كتاب الدول العربية ضمن إطار هويتهم القومية الواحدة، سورية كانت أم فلسطينية أم مصرية.... يعيد إلى طاولات الدراسة والبحث ما انتشر وهيمن طويلا في دراسات الأدب المقارن، من عدّ حدود الدول حدودا فاصلة بين الآداب.

2. الأدب الإسباني وآداب أمريكا اللاتينية بين معايير اللغة والدولة والانتماء القومي:

يتوزع الناطقون باللغة الإسبانية، الذين يكتبون آدابهم بها، "بين إسبانيا (الواقعة في جنوب غرب أوربا) وأمريكا اللاتينية المكونة من أكثر من عشرين دولة، تتحدث باللغة الإسبانية"[25]، فالإسبانية هي لغة دول أمريكا الوسطى والجنوبية، باستثناء البرازيل الناطقة باللغة البرتغالية.

تتنوع المواقف من حدود هوية الآداب التي يكتبها أبناء إسبانيا وعشرين دولة تتحدث باللغة الإسبانية في أمريكا اللاتينية، في الاتجاهات الآتية:

أ. عدُّ تلك الآداب أدبين متقاربين، إلى درجة كبيرة، أدب إسبانيا وأدب أمريكا اللاتينية، ومن أصحاب هذا الاتجاه د. أحمد أبو حامد الذي يتحدث عن وجود أدبين في "إسبانيا الواقعة في جنوب غرب أوربا وأمريكا الوسطى وأمريكا الجنوبية"، فيكتب: "ونقول بالرغم من بعد المسافة إلا أن الأدب في كل منهما يبدو وكأنه وجهان لعملة

واحدة"[26]... وعلى الرغم من من هذا التقارب الحميم بين هذين الأدبين في رؤيته، يجده قارئ كتابه يحافظ على الفصل بينهما، فيجعل "الفصل الثاني يتناول موضوعات خاصة بالأدب الإسباني، أما الثالث فيختص بأدب أمريكا اللاتينية"[27]. كما يجده يتمنى للجهد في تقديم بعض المعلومات عنهما، وعن الصلات بين الأدبين العربي والإسباني "أن يستمر وأن تنتج عنه أطيب الثمرات، التي يمكن أن تؤدي إلى نوع من التواصل الحميم بين الآداب العالمية"[28]. وفي هذه الأمنية فصل بين ذينك الأدبين، ينسجم مع دراسة كل منهما في فصل خاص...

إن هذا الموقف يجمع آداب دول أمريكا اللاتينية العشرين في كياناتها العشرين في أدب واحد، ذي كيان منفصل عن كيان الأدب الإسباني. وهو موقف ذائع في الدراسات الأدبية بالتزام دراسة أدب دولة إسبانيا مستقلا ذا هوية مستقلة عن آداب دول أمريكا اللاتينية العشرين، ولاسيَّما الدراسات المعنية بالأدب الإسباني في القرن العشرين، بعد "أن بدأت دول أمريكا اللاتينية حركة الاستقلال في القرن التاسع عشر"[29].

ب، عدُّ آداب دولة إسبانيا و دول أمريكا اللاتينية العشرين الناطقة بالإسبانية أدبا واحدا، اسمه "الأدب الإسباني"، بنسبته إلى اللغة الإسبانية التي كتب بها.

ومن الكتب التي تندرج في هذا الاتجاه، كتاب ترجمت محتوياته من الإسبانية الأديبة جوزفين الياس كوزاك[30]، وصدر بعنوان: "مختارات من الأدب الإسباني"[31]، تضمن نصوصا أدبية متنوعة لعدد غير قليل من كتاب إسبانيا و دول أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية: مثل فنزويلا، وكولومبيا، والمكسيك، والأرجنتين، وتشيلي، ونيكاراغوا، وغيرها.

ج، عدُّ أدب كل دولة من آداب دول أمريكا اللاتينية العشرين الناطقة بالإسبانية، أدبا ذا هوية خاصة، مستقلا عن سواه، انسجاما مع رؤى أدباء تلك الدول، الذين يعبرون عن خصوصية هوياتهم القومية والاجتماعية وتمايزها في كتاباتهم، بمثل قول الشاعر التشيلي بابلو نيرودا (1904-1974): "من لا يعرف الغابة التشيلية، فهو لم يطأ هذا الكوكب الأرضي. من تلك الأراضي، من ذاك الطين، من ذاك السكون، خرجت أنا لأسير، لأغني عبر الكون"[32].

ويلاحظ دارس شعر نيرودا، أن مواقف بعض الباحثين من تناوله الموضوعات الإسبانية في شعره، يأتي ضمن توجهاته العالمية، ولا يدرجون دراستها ضمن تناولهم موضوعاته الوطنية والقومية، فيقول د. ميشال سليمان في ذلك: "إنَّ صوتَ نيرودا الذي ارتفع فسطع كالشمس، كان مشبعا، منذ البداية، بحب الشيلي، وعشق أرضها... في السنوات التي أعقبت مأساة إسبانيا، تميز شعر نيرودا في كونه النغمة التي لم تنخفض

نبرتها، وإنما ازدادت ارتفاعا واتساعا، لتشمل الدنيا بأسرها"[33].

إن شعور كُتَّاب إسبانيا ودول أمريكا اللاتينية بخصوصية انتماءاتهم إلى كياناتهم الوطنية والقومية ذو خصوصيات لا بدَّ أن يأخذها بعين الحسبان دارس الصلات بين الآداب والمجتمعات المختلفة، فكل منهم يشعر بشيء من بأمومة إسبانية، وأخوة البلدان الناطقة بالإسبانية في أمريكا الوسطى والجنوبية، لكنه يشعر في الوقت نفسة بانتمائه المتميز إلى هوية قومية راحت تتبلور على مدارج الزمن، لا تقتصر أمثلة نمائجها على "تشيلية" هوية نيرودا، فهي كثيرة ومتنوعة، ومن ذلك اعتزاز غابرييل غارسيا ماركيز (1927-2014) "بكولومبيته" وهو في أوج انتشاره في دول أمريكا اللاتينية وإسبانيا والعالم، فيفخر في كلمة ألقاها في "فنزويلا" عام 1970، بعنوان "كيف بدأت الكتابة" بما كتبه مدير منبر أدبي مهم في موطنه كولومبيا عن نشره "قصة" في بدايات رحلته الأدبية قائلا: "بهذه القصة يظهر عبقري الأدب الكولومبي"[34].

ويأتي توصيف المعنيين بجائزة "نوبل" للآداب لهويات الأدباء الذين منحوا تلك الجائزة بحسب هويات بلدانهم، بدلا من اللغة التي كتبوا فيها منسجما مع النظر إلى آداب دول إسبانيا وأمريكا اللاتينية آدابا مستقلة فيما بينها على الرغم مما يربط بينها من وشائج، ومن أمثلة نسبة أدباء تلك الدول الآتي[35][36].

منح جائزة نوبل للآداب عام 1922 لجاسينتو بينافينتي (1866-1954)، إسبانيا.

منح جائزة نوبل للآداب عام 1936 لكارلوس سافيدرا لاماس (1878-1959)، الأرجنتين.

3. الأدب البرتغالي والأدب البرازيلي بين معايير اللغة والدولة والانتماء القومي:

إن ما يرد في مناقشة أحوال آداب إسبانيا ودول أمريكا اللاتينية، تنسحب أسسه لتوصيف أحوال الأدبين البرتغالي والبرازيلي.

تمتد رحلة تشكل الهوية البرازيلية الناطقة بالبرتغالية نحو أربعة قرون، "ففي أواسط القرن السادس عشر كانت أولى خطوات الحكومة البرتغالية لاحتلال البلاد"[37].

ويبين د.شاكر مصطفى (1921-1997م) في كتابه المهم "الأدب في البرازيل" أن هذا الأدب غدا ذا هوية خاصة في القرن العشرين، فراح أدباؤه "يرفضون التراث الأوروبي"، ويقول: "إنَّ في هذا الأدب نماذج غريبة مدهشة جريئة من الإبداع والمواقف لا تجدها - فيما أعلم - في أي أدب آخر"[38].

العلاقات بين آداب أمريكا اللاتينية المكتوب بالبرازيلية أو الإسبانية، لا تلغي هوية كل منها، على الرغم من عمقها واتساعها، وكذلك العلاقات بين تلك الآداب وأدبي إسبانيا والبرتغال، لا تلغي هوية كل منها، على الرغم من تاريخيَّتها وعمقها واتساعها.

هذه الهويات الأدبية المتميزة ضمن إطار اللغة الواحدة، إسبانية كانت أم برتغالية، يعيد إلى طاولات الدراسة والبحث ما انتشر وهيمن طويلا في دراسات الأدب المقارن، من عدّ اللغات حدودا فاصلة بين الآداب.

4. اللغة الإنكليزية والآداب البريطانية والإيرلندية والأمريكية والكندية والأوسترالية وغيرها:

الآداب البريطانية والأمريكية والكندية والأوسترالية وغيرها، تقدم نماذج جديرة بالنظر في دراسات الأدب المقارن لتوصيف الحدود بين الآداب، ودراسة كل منها في علاقاته الخارجية خارج حدوده.

أ. ثمة فصل واضح لدى المعنيين بجائزة "نوبل" للآداب بين هويّات المنتمين إلى هذه الآداب، بعيدا عن الهوية الشاملة للغة الإنكليزية التي كتبوا بها، وكانت لغة الأدب والحياة في بلاد كل منهم، ومن أمثلة ذلك نسبة الأدباء الذين كتبوا بالإنكليزية إلى بلدانهم، ومن ذلك[39]:

منح جائزة نوبل في الآداب عام 1923 لوليام باتلر ييتس (1865- 1939)، إيرلندا.

منح جائزة نوبل في الآداب عام 1950 لبرتراند راسل (1872- 1970)، بريطانيا العظمى.

منح جائزة نوبل في الآداب عام 1954 لأرنست همنغواي (1808- 1961)، الولايات المتحدة الأمريكية.

ب. يوصِّف دارسو الآداب المختلفة كل أدب من الآداب المكتوبة باللغة الإنكليزية في البلدان المختلفة، على حسب انتمائها القومي، ولا يدرجونها في أدب واحد وف معيار اللغة، فتأتي الدراسات تحت عوان "الأدب الإنكليزي" أو "الأدب البريطاني" معنية بأدب أدباء بريطانيا فقط، ومن ذلك كتاب عضو أكاديمية العلوم الروسية ميخائيل ب. ألكسييف في كتابه "الأدب الإنكليزي: دراسات وبحوث"[40]، الذي يعنى بأدباء من بريطانيا...

ويندرج في هذا الاتجاه أمثلة كثيرة مهيمنة عالميا، منها كتاب يتضمن دراسات أدبية وقصائد لأدباء من بريطانيا، بعنوان: "مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي"، اختارها وترجمها وعلّق عليها د. عبد الوهاب المسيري، ومحمد علي زيد من جامعة الإسكندرية.[41]

نتائج وخاتمة:

يجد الباحث مجموعة من القضايا الخلافية التي واجهت الأدب المقارن منذ نشأته في القرن التاسع عشر، وماتزال تواجه الباحثين في ميادينه مواجهة متجددة الأدوات والمناهج، فلا يمكنه في التماس مخارج حلولها سوى البحث عن توفيقات ذات مظلات واسعة الظلال تفي شرعيتها بمنح هوية الانتماء إلى هذا الفرع المعرفي الواسع، للدراسات المتنوعة التي تمس ميادينه.

لقد كان هنري ريماك من أبرز من اجتهدوا في التماس طر هذا المنح المنهجي الضروري، فتوسع في تعريفه "الأدب المقارن" بالقول: "هو دراسة الأدب وراء حدود بلد معين، ودراسة العلاقة بين الأدب ومجالات أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة ثانية، مثل الفنون ... والعلوم الاجتماعية... وغير ذلك". وضح ذلك قائلا: "إنَّ المدرستين الفرنسية والأمريكية ستقران بهذا الجزء من التعريف، أي الأدب المقارن بوصفه دراسة للأدب وراء الحدود القومية"[42].

إن اعتماد مفهوم "الحدود القومية" في هذا الجزء من التعريف، بدلا من الحدود اللغوية، راح يظهر في السنوات السابقة لدى بعض الباحثين العرب أيضا، بمثل قول د.إبراهيم عوض: "الأدب المقارن هو فرع من فروع المعرفة يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر، ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية، غير الأمة أو القومية التي ينتمي إليها الأدب الآخر، وفي العادة إلى لغة غير اللغة التي ينتمي إليها أيضا"[43].

اعتماد مفهوم "الحدود القومية" يحل مشكلات جوهرية كثيرة تواجه دراسة الأدب المقارن لآداب الدول العربية، والدول الناطقة بالإسبانية أو البرتغالية أو الإنكليزية أو غيرها، ويمكن إضافة هذا المفهوم إلى الجزء الثاني من تعريف ريماك السابق، غير أن ذلك لا يكفي، إذ تواجه دراسات الأدب المقارن أنماطا من المعارف متنوعة، تتطلب توسيع دوائر تعريف ريماك السابق بجزأيه، ليشمل تنامي ميادين الأدب المقارن، مثل تنامي الاتجاه إلى دراسة ما سماه د.محمد غنيمي هلال "تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى"، وأورد من أمثلته دراسة "صورة إسبانيا في الأدب العربي منذ الفتح الإسلامي"[44]. وهو ما تنوعت تسمياته وهناوين دراساته لاحقا، فكان منها "الشخصية الأجنبية في الآداب القومية المختلفة"[45]، لدى ألكساندر ديما[46]، و"الصورلوجيا"، وغيرها.

يمكن دمج رؤى الأسطر السابقة في تعريف موجز يقول: إن الأدب المقارن هو دراسة الأدب في صلاته الخارجية المتنوع، خارج حوده القومية أو اللغوية، تنوعا تضمن صلاته بالآداب، وغيرها من الميادين والظواهر الثقافية والفكرية، والاجتماعية.

ومن الراجح أن مواجهة مشكلات من هذا الطراز تتجاوز قدرات بحث واحد وصلاحياته، متطلبة مؤتمرات علمية رصينة مناسبة....

هوامش

(1) د. أحمد عبد العزيز أستاذ الأدب المقارن في جامعة القاهرة، وصاحب مؤلفات نظرية وإجرائية متنوعة في مضماره.

(2) عبد العزيز، د. أحمد عبد، -2002 نحو نظرية جديدة للأدب المقارن. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. (374ص). ص7.

(3) برونيل، بيير، وكلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو، -1996 ما الأدب المقارن؟.
ترجمة د.غسان السيد، منشورات علاء الدين، دمشق. (176ص)

(4) باسنيت، سوزان، -1999 الأدب المقارن: مقدمة نقدية. ترجمة أميرة
حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (217ص).

(5) Souiller, Didier,1997- Litterature Comparee. Presses Universitaires de France. Paris. (788p). p1.

سوييه، ديديه، ومجموعة من المؤلفين، -1997 الأدب المقارن. بإدارة ديديه سوييه،
المطابع الجامعية في فرنسا، باريس، (788ص). ص 1. (بالفرنسية)

(6) ويليك، رينيه، شباط -1987 مفاهيم نقدية. ترجمة د.محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد
110، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. (495ص). ص 344.

(7) سكر، د.راتب، -2018 مصطلحات مخاتلة. الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق(56ص)

(8) تيجم، فان، بلا تاريخ - الأدب المقارن. ترجمة د.سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، (227ص). ص 3.

(9) تيجم، فان، بلا تاريخ - الأدب المقارن. ترجمة د.سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، (227ص). ص 18.

(10) هلال، د.محمد غنيمي، بلا تاريخ - الأدب المقارن. ط9، دار العودة، بيروت. (468ص). ص 11-12.

(11) ريماك، هنري، وآخرون، -2007 الأدب المقارن: المنهج والمنظور. تحرير نيوتن ب.
ستالكنخت وهورست فرنز، ترجمة د.فؤاد عبد المطلب، دار التوحيدي، حمص، سورية،
(374ص). ص 19. {دراسة ريماك بعنوان: «الأدب المقارن: تعريفه ووظيفته»}.

(12) باسنيت، سوزان، -1999 الأدب المقارن: مقدمة نقدية. ترجمة أميرة حسن
نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (217ص).ص37.

(13) جيرمونسكي، فيكتور، -2004 علم الأدب المقارن: شرق وغرب. ترجمة
د.غسان مرتضى، نشر خاص، حمص. (274ص). ص 11.

(14) عبود، د.عبده، -1991 الأدب المقارن: مدخل نظري ودراسات تطبيقية. جامعة البعث، حمص، (489). ص46.

(15) Guyard,Marius – Francois , 1978 –La literature Comparee. 6›eme
edit .Presses Universitaires de France ,Paris ,(128p),p5

(16) غويار، م. ف.، -1956 الأدب المقارن. ترجمة د.محمد غلاب، سلسلة الألف
كتاب 44، لجنة البيان العربي، القاهرة. (195ص). ص: ل.

(17) هلال، د.محمد غنيمي، بلا تاريخ - الأدب المقارن. ط9، دار العودة، بيروت. (468ص). ص 14.

(18) Guyard,Marius – Francois , 1965 –La literature Comparee. 4›eme
edit .Presses Universitaires de France ,Paris ,(128p),p5

(19) غويار، م. ف.، -1956 الأدب المقارن. ترجمة د.محمد غلاب، سلسلة الألف
كتاب 44، لجنة البيان العربي، القاهرة. (195ص). ص: ن.

(20) غويار، ماريو فرانسوا، 1988- الأدب المقارن. ترجمة هنري زغيب، ط2، سلسلة زدني علما، منشورات
عويدات، بيروت، باريس. (144ص). ص 7. (صدرت الطبعة الأولى لهذه الترجمة عام 1978).

(21) هلال، د.محمد غنيمي، بلا تاريخ - الأدب المقارن. ط9، دار العودة، بيروت. (468ص). ص9

(22) سفيتلانا فيكتورافنا براجوغينا أستاذة في معهد الاستشراق في موسكو، تتلمذت لها (-1987 1991) مشرفةً علمية
على أطروحتي للدكتوراه بعنوان: «تأثير تيارات الغرب في الشعر السوري في القرن العشرين: الرومانسية أنموذجا».

(23) براجوغينا، سفيتلانا، -1995 حدود العصور حدود الثقافات. ترجمة د.ممدوح أبو

الوي، ود.راتب سكر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. (397ص). ص 368.

(24) هلال، د.محمد غنيمي، بلا تاريخ - الأدب المقارن. ط9، دار العودة، بيروت. (468ص). ص 13.

(25) أبو أحمد، د.حامد، -1993 قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (239).

(26) أبو أحمد، د.حامد، -1993 قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (239). ص7.

(27) أبو أحمد، د.حامد، -1993 قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (239). ص10.

(28) أبو أحمد، د.حامد، -1993 قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (239). ص10.

(29) ليتوريو، نيبيس باراندا، ولوثيا مونتيخو غوروتشاغا، -2014 الأدب الإسباني في القرن العشرين.
ترجمة جعفر محمد العلوني، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق. (247ص).

(30) كاتبة سورية، ولدت في جزر الكناري بإسبانيا، ثم هاجرت إلى فنزويلا في أمريكا اللاتينية.

(31) كوزاك، جوزفين الياس، -2014 مختارات من الأدب الإسباني. ترجمة
جوزفين الياس كوزاك، دار الغانم للثقافة، سورية. (222ص).

(32) نيرودا، بابلو، -19978 مذكرات بابلو نيرودا. ترجمة د.محمود صبح،
ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. (511ص).

(33) نيرودا، بابلو، -1974 سيف اللهب وقصائد أخرى. ترجمها وقدم لها
د.ميشال سليمان، دار اللم، بيروت. (360ص). ص 11.

(34) ماركيز، غابرييل غارسيا، أيلول -2011 لم آتِ لألقي خطابا. ترجمة صالح علماني، سلسلة
آفاق ثقافية 101، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (160ص). ص10.

(35) Cuny,Hilair,1970 - Nobel de la Dynamite et les prix Nobel.
(Les Editeurs Francais Reunis, Paris. (254p

(36) كيني، هيلير، -1970 نوبل الديناميت وجوائز نوبل. الناشرون الفرنسيون المتحدون، باريس. (254ص). بالفرنسية.

(37) مصطفى، د.شاكر، مايو -1986 الأدب في البرازيل. سلسلة عالم المعرفة 101،
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. (239ص). ص17.

(38) مصطفى، د.شاكر، مايو -1986 الأدب في البرازيل. سلسلة عالم المعرفة 101،
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. (239ص). ص10و11.

(39) Cuny,Hilair,1970 - Nobel de la Dynamite et les prix Nobel.
(Les Edileurs Francais Reunis, Paris. (254p

(40) ألكسييف، ميخائيل ي.، -1991 الأدب الإنكليزي: دراسات وبحوث.
دار «العلم»، فرع لينينغراد. (465ص). باللغة الروسية.

(41) مجموعة باحثين وشعراء، -1979 مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي. اختارها وترجمها
وعلّق عليها د. عبد الوهاب المسيري، ومحمد علي زيد. المؤسسة العربية، بيروت. (374ص).

(42) ريماك، هنري، وآخرون، -2007 الأدب المقارن: المنهج والمنظور. تحرير نيوتن ب. ستالكنخت
وهورست فرنز، ترجمه وقدم له د.فؤاد عبد المطلب، دار التوحيدي، حمص. (374ص). ص19.

(43) عوض، د.إبراهيم، -2006 في الأدب المقارن: مباحث واجتهادات. المنار للطباعة، القاهرة. (383ص). ص7.

(44) هلال، د.محمد غنيمي، بلا تاريخ - الأدب المقارن. ط9، دار العودة، بيروت. (468ص). ص 101 و419.

(45) ديما، ألكساندر، -1987 مبادئ علم الأدب المقارن. ترجمة د.محمد يونس، دار الشؤون الثقافية
العامة، بغداد. (204ص). ص133. (صدر الكتاب في رومانيا عام 1969، وطبع طبعة ثانية عام 1972
اعتمدت في ترجمته إلى الروسية، التي اعتمدها د.محمد يونس في هذه الترجمة إلى العربية).

(46) ألكساندر ديما أحد كبار الباحثين في الأدب المقارن في رومانيا.



أندريه جِيْد.. وألف ليلة وليلة

د. زبيدة القاضي

مترجمة وأستاذة جامعية من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

أظهر أندريه جيد ولعه بالمطالعة منذ نعومة أظفاره، وقد اكتشف العهد القديم وألف ليلة وليلة وكتاب التراجيديا اليونانية وهو يافع. كان يبحث من خلال اتصاله بالكتب عن الانفعالات والأحاسيس القوية التي تسمح له بالتحرر من بعض الأفكار التقليدية. ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن تأثير تلك الحكايات في فكر جيد الذي كان مشبعاً بالحلم الشرقي منذ طفولته. لنتصفّح إذاً كتبه ولنتتبّع آثار حكايات الليل.

منذ عام 1893، في «رحلة أوريان»، كانت ألف ليلة وليلة ماثلة في فكرة سفر البطل التي تذكّرنا بمغامرات السندباد البحري. كما اختار جيد أسماء شخصياته من الأسماء العربية، كبحور الدين وحياة النفوس.

وجد جيد في الرحلة التي قام بها إلى أفريقية الشمالية عام 1893 الانبهار الذي ينتظر، لأنه كان يحمل في نفسه حلم ألف ليلة وليلة. وفي اليوم الذي قرر فيه أن يرمي الكتاب جانباً، وأن يتعرف على العالم الحسّي، أراد أن يعيش ثانية أحاسيس تلك الحكايات، وأن يكتشف إثارة الشرق. وقد ذكر الليالي العربية في أماكن عدة من «أوراق الطريق» لعام 1896. كما نجد صدى القراءة الأولى لألف ليلة وليلة في « قوت الأرض»عام 1897.

ففي «موشّح أشهر العشاق» من الكتاب الرابع، يتقمص جيد شخصية الحمّال في قصة «الحمّال والنساء الثلاث» في ألف ليلة وليلة، قائلاً:

«زبيدة، أنا العبد الذي التقيتِ به صباحاً، في الشارع المؤدي إلى الساحة العامة؛ كنت أحمل سلّة فارغة على رأسي، وأنتِ ملأتِها لي، وأنا أتبعك، بالكباد والليمون والخيار والبهارات المتنوعة والسكاكر المختلفة. ولأنني أعجبتُك وكنت أشكو من التعب طول الطريق، سمحتِ لي بالبقاء ليلاً إلى جانب أختيك والأمراء الثلاثة أبناء الملك. وشُغل كل واحد منّا بدوره بسماع قصة الآخر. وعندما جاء دوري قلت: قبل أن ألتقي بك، يا زبيدة، لم تكن هناك قصة في حياتي، والآن، كيف يمكن أن تكون لي قصة، ألست أنتِ حياتي كلها؟ وكان الحمّال يقول ذلك وهو يحشو فمه بالفواكه. (أذكر أنني عندما كنت طفلاً، كنت أحلم بالفواكه المجفّفة التي طالما قرأت عنها في ألف ليلة وليلة، ومنذ ذلك الحين وأنا آكل منها...»(1)

كان جيد يحلم منذ طفولته بأن يعيش قصص ألف ليلة وليلة، فكان يأكل الفواكه المجففة ليستعيد طعم الحكايات الليلية. وفي المقبوس السابق، أصبح جيد واحداً من شخصيات الحكاية، وحقّق حلم الطفولة بالدخول إلى العالم السحري لألف ليلة وليلة.

أما عنوان «قوت الأرض» وتصدير الكتاب، فقد استوحاهما الكاتب من ألف ليلة وليلة، وهي في الأصل من القرآن: «تلك هي الثمار التي نتغذى بها على الأرض»(2)

وذلك لأن جيد تعرّف إلى عبارات القرآن من خلال ألف ليلة وليلة، وقد ذكر في «يوميات من دون تاريخ»:

«أنا أفكر مطوّلاً بالسندباد، وروبنسون كروزو، ورامبو، وبهؤلاء الذين منحهم الله نزعة الترحال تلك، وذلك الحب القلق الذي لا صبر له على ما هو مقرّر، دائمي البحث عن المغامرة، أصحاب الرغبة المستمرة في الرحيل، وهؤلاء الذي دفعوا الصديق أبا شامة إلى القول: طوبى لمن تغذى من ثمار أرضه ووجد في بلده نفسه قناعة حياته:(3)

اهتم جيد بغنائية العمل، وقد وجدها في هذا المقطع الذي يتحدث عن «روعة الحلويات العربية»:

«أيتها الحلويات الناعمة الرقيقة الرائعة، الحلويات الملفوفة بالأصابع، أنت الترياق، المضاد لكل سم! لا يمكنني من دونك، يا حلويات، أن أحب شيئاً آخر، وأنت أملي الوحيد وولعي كله ! يا لارتجاف قلبي عند رؤية سماط ممدود يفوح منه عطر كنافة تسبح وسط الزبدة والعسل في صينية كبيرة. (يشرح جيد أن

هناك ملاحظة تعرّف الكنافة كنوع من الحلويات مصنوع من شبكة دقيقة جداً من الشعيرية). آه يا كنافة! كنافة رقيقة في شعر مبهج يفتح الشهيّة! إن رغبتي، صرخة رغبتي نحوك بالغة يا كنافة ! ولا أستطيع - وإن كان في ذلك موتي - أن أقضي يوماً في حياتي من دونك في سماطي يا كنافة ! أما قطرك، قطرك اللذيذ المعبود، آه ! سآكل منك وأشرب منه ليل نهار، وكم سأتناول منك في حياتي القادمة.»(4)

هذا عن الغنائية، لكن الجانب الذي أثار اهتمامه بخاصة هو الحسّية «البديعة الثابتة الماجنة الممزوجة بالضحك»(5). إنها حسّية الطبيعة؛ إذ يرى جيد أن العرب يعترفون بوجودها، بينما يعبّر عنها الغربيون بأسماء أخرى، مما يجعلنا نفكر بمسألة الصدق والنفاق التي وجدت صدى كبيراً في حياة جيد وأعماله.

نظر بعض النقاد في بداية القرن العشرين إلى الحسّية من زاوية أخرى؛ فهي تناسب رغبة الرجال العرب، والتي لا تبعد كثيراً عن «الشراهة والشهوانية». يلخّص هذا الموقف الفكرة التي كان يحملها بعض الغربيين عن التقاليد العربية؛ وكيف يمكن أن يكون رأيهم مختلفاً وقد حكم الغرب على العرب ولفترة طويلة بحزم شديد. كان لذلك الحزم أسبابه، لأنهم لم يعرفوا العرب جيداً، ولا عجب في ذلك إذا نظرنا إلى الحقبة التي عرف فيها الغرب الأعمال العربية. لقد اكتفى الغربيون بالخرافات الشائعة وبحكايات ألف ليلة وليلة. لن نعود إلى الحقبة التاريخية لألف ليلة وليلة ولا إلى نشأتها؛ نكتفي بالقول إنه لا يجب أن نبحث من خلال العمل عن أخلاقية الثقافة العربية الإسلامية، لأن تلك الثقافة ذاتها عدّت هذا العمل صنفاً خاصاً ونوعاً من أنواع التسلية، وليس جزءاً مكمّلاً لها. ولهذا السبب شغل هذا العمل لقرون طويلة مكاناً محدوداً في الدراسات التحليلية للجامعات العربية.

يمكننا أن نعدّ الحكاية في ألف ليلة وليلة «خيالية»، بحسب تصنيف بروب، فهناك الكثير من الملامح التي تعكس قواعد هذا الصنف، وعلى الرغم من أن الحكاية تحترم المخطط العام لهذا التصنيف إلا أنها تختلف عنه قليلاً. هل يتوجب علينا ألا نرى في ألف ليلة وليلة سوى تغييرات شكلية لحكايات متدنية ومُدانة من قبل الثقافة العربية؟ أم أن في ذلك إشارة إلى خصوصيات ناجمة عن الروابط بين الحكاية والأدب، وبين الحكاية والمجتمع؟ إنه من المبالغة التأكيد على المجّانية المطلقة لتلك الحكايات، ونزع كل قيمة أخرى منها، كتب جيد:

«ماذا يضيرني عندها إذا طالت الحكاية هنا في بعض الأحيان، وإذا كانت المرونة تنقص هذا الراوي، وأن ثمة نحيب كان مختصرًا، أو أن ضحكة هنا تبدو

خشنة؛ فلم تعد المسألة تخص اليونان وتناغماتها المتبسمة، ولا روما وصراماتها اللاتينية؛ إن عنصرًا أخر يتكلم هنا ويجب أن نتقبله كما هو أو ألاّ نصغي إليه مطلقًا. هذا الكتاب يُقرأ كرحلة، فلنرحل إذاً، وإن كان ذلك من دون متاع، إذ يجب ألا نحمل شيئاً، وأن ننسى كل شئ، هنا كما في بغداد، الزِي الأوربي يبدو شاذاً، فإذا لم نستطع أن نلبس على الطريقة العربية إذاً فلندخل إليها عراة.»(6)

يمثّل هذا المقبوس عدة أغراض: في البداية يثبت جيد تسامحه تجاه الآداب الأجنبية؛ إن رحابة الفكر هذه أصل الاهتمام الذي يبديه جيد للآداب الأجنبية، وهي تسمح له بقبول فكرة الاختلاف. وهكذا فإن معرفة الآخر تفرض الاعتراف بحقه في الاختلاف وإمكانية اكتشاف عالم جديد، وطريقة أخرى في التفكير. اعتاد الأوربييون أن يحكموا على الأعمال المكتوبة من خلال قواعدهم، وذلك لا يتفق مع دراسة عمل أجنبي، لا سيما إذا كان جماعياً ومن أصل شفهي كألف ليلة وليلة.

يدعو جيد القارئ الفرنسي إلى تأمّل العمل في سياقه وفي فكر شعبه، لأن «عنصرًا آخر يتكلم هنا» فالقراءة العادية لا تكشف القيمة العميقة للعمل، لأنه ليس كتاباً بسيطاً نستطيع أن نقدّر مزاياه الفنية، إنما هو عمل الشعب، ويتوجب على القارئ أن يسافر فيه كي يكشف التاريخ الحقيقي لحضارة أجنبية. ومن هنا تأتي أهمية الترجمة الأمينة للنص الأصلي.

قد تكون لغة ألف ليلة وليلة فقيرة، وأسلوبها مكرّر، وتركيبها تقريبيّ، ولكن لابد لنا أن نعترف لهذه الحكايات بقيمة أدبية ما، على الرغم من أن أهميتها لا تنبع من هذه القيمة. أين تكمن إذاً قيمتها الحقيقية؟

لكي يستطيع تجاوز همّ «الجمال» كان على العمل أن يحتوي على جمالية أخرى قد نجدها في طريقة تفكير العصر وعاداته، «وذلك حتى في الحكايات التي تضعف فيها القيمة الأدبية»(7)

إنه عمل ازدهر عبر العصور في قلب الفلكلور العربي الإسلامي؛ وقد عبّر أندريه جيد جيدًا عن تلك الفكرة، قائلًا:

«إن الحكاية هي صوت الشعب نفسه، إنها كتابه وكل كتبه، وأدبه ومجمله، فهو لم ينتج شيئاً آخر غيره.»(8)

وجد جيد تقارباً بين ألف ليلة وليلة والأوديسة. وفي كتابه «اعتبارات حول الميثولوجيا الإغريقية»، إذ كتب:

«يوجد بعضٌ من سندباد في أوليس، وأعرف أنه يحنّ إلى إيثاك، لكنه مدفوع من الخلف على طريقة سندباد، وذلك لا يمنع مطلقاً هذا الأخير حال وصوله من التفكير في الرحيل»(9)

كان أوليس وسندباد حرَّين مستقلَّين توحّد بينهما المغامرة، إذ ثمة شغف واحد يدفع

سندباد إلى المغامرة، هو الفضول الذي لا نجده في الحكايات الشعبية الغربية إلا بشكل شاحب. فالفضول يشغل حيّزًا كبيرًا من ألف ليلة وليلة، وهو الذي يعطي الأهمية للعديد من الحكايات فيها: هناك شخصيات هامة لأنها تروي قصصاً، وتستطيع إرضاء فضول الآخرين، وتفلت بذلك من الموت. وقد نجحت شهرزاد بإثارة الفضول في إنقاذ حياتها من خطة شهريار المشؤومة. كم هو كبير ذلك الفضول الذي كان يدفع السندباد في كل مرة إلى هجر حياة الرفاهية والمخاطرة بحياته في مغامرة جديدة؟! قد يكون ذلك هو الفضول نفسه الذي دفع أندريه جيد إلى الرحيل إلى أفريقية الشمالية ست مرات في عشر سنوات (أما السندباد فقام بسبع رحلات).

قام جيد بعمل مقارنة أخرى بين ألف ليلة وليلة والتوراة، قائلًا:

«يوجد في ألف ليلة وليلة، كما في التوراة، عالم قائم بذاته، وشعب يتحدث عن نفسه ويكشف مكنوناتها.»(10)

من المهم أن نذكر أن التوراة والحكايات العربية كانت أولى قراءات أندريه جيد، فقد اكتشف منذ صغره عالمهما المختلف عن العالم الذي يعيش فيه. ولكنّ جعلَ الحكايات في مقام واحد مع التوراة يعني إعطاءهما قيمة المقدس. وهذا يجعلنا نعتقد بأنه ليس علينا أن نسعى إلى شرح ذلك العمل وإيجاد قيمته الفنيّة، بل علينا أن نتناوله كما هو كالنص المنزَّل، وكما قال جيد:

«يمكننا أن نحب أو ألا نفهم التوراة مطلقاً، كما يمكننا أن نحب أو ألّا نفهم ألف ليلة وليلة.»(11)

علينا أولاً أن نحبّ شعب هذا العمل، وأن ننسى كل شيء: الماضي، والحاضر، والقوانين والدين، والأخلاق، والأدب كي نتقبل العمل ونقدّر قيمته الحقيقية. على القارئ أن يحبّ العرب ويتصرف مثلهم كي يتقبل عملهم. وهنا نذكر برهان باسكال، ولكن ليس هناك ماء الكنيسة المقدس، بل على القارئ أن «يشكر الوهّاب على نعمه وهو يشرب مع المؤمنين نقطة او اثنتين من ماء الله مع الحفاظ على البقية من أجل الوضوء.»(12) وبعدها يمكن قراءة أحد أجزاء ألف ليلة وليلة في ترجمة ماردروس، بصوت عالٍ ورخيم:

«إن الكافرين الذين لم يتزودوا من قبل إلا من ترجمة جالان سوف يرَون أعينهم تتفتح - بالمعنى الحرفي - على نور الإسلام بعد سماع أغنية العصفور التي تصمت أمامها الأعواد والقيثارات»(13)

أما جيد فقد ذهب بعيداً جداً في مقارنته ألف ليلة وليلة بالتوراة حين فضّل الحكايات العربية، حيث لا شئ يقف ضد متعة الإنسان:

«لا شئ كما في التوراة، إذ لا تهديد إلهي يزور الإنسان بلا داعٍ. هنا الغريزة وحدها، ساحرة أو وضيعة، تقترح ما ييسّره الله أو يعسّره»(14)

ذلك هو موقف جيد من عادات المسلمين في هذا العمل، والذي يمكن تفسيره أيضًا بتجارب الكاتب في أفريقية الشمالية.

من الأهمية بمكان أن نذكر أنه من بين الذين عاشوا في البلاد الإسلامية، ودرسوا الإسلام، كتّاب كثر فوجئوا بالطباع المنفتحة، والمظاهر الإنسانية لهذه العبادة. كما عبّروا عن اندهاشهم لبعض مفاهيم المسلمين، وطريقتهم في التصرف. ولكن ذلك يجب ألا يقودنا إلى تعميد هذا الدين دين متعة، كما ظنّ بعضهم، يمكننا فقط أن نعترف بشكله البسيط والإنساني. درس أوكتاف هودا هذا الدين كعقيدة روحية، وتحدث عن صفاته الرئيسة. وقد حلل الإسلام بدقة ووضوح في كتابه «العقيدة الإسلامية»، وهو يلتقي بهذا المعنى مع فكرة أندريه عن هذا الدين، إذ كتب :

«يحتوي الدين الإسلامي على نظرية ظاهرة في الأخلاق كأي درس من الأديان الكبرى، ومع ذلك فهو لا يفرض على المؤمن أي شئ يتعارض مع قوانين الطبيعة الإنسانية، ولا يعترف أبداً بالفضل في تجاهلها أو انتهاكها.»(15)

من هنا يأخذ كل شئ أهمية خاصة: لم يعد المقصود شخصيات ونوادر ومغامرات فردية، بل مسألة تقديم حياة شعب وأدبه:

«تعريف عالم بعالم آخر، ذلك هو الطموح الشرعي»(16)

وهذا يفسر الأهمية البالغة التي أعطاها جيد لترجمته أمينة لألف ليلة وليلة. وبهذا المعنى فقط نستطيع أن نبحث عن ذلك الرابط الذي يغني في ترجمة النصوص الأجنبية، الإنسانية والشاملة بصفتها الوطنية بخاصة. وهكذا فالأدب ليس عدداً من الأعمال المنعزلة، بل هو مجموعة منسجمة تتداخل في أعماقها أعمال الشعوب المختلفة، في جسم مكان أوسع من الثقافة الشاملة.

في ختام هذا التحليل لا شئ يبدو مقرّرا أو نهائياً، كما تبدو مسألة قيمة ألف ليلة وليلة شديدة الصعوبة فالمسألة تخصّ عملاً ضخمًا معقدًا ومتنوعًا، إنه نتاج خيال الشعب. لقد كان الخيال الشعبي العربي، ملهمُ هذا العمل، يمثّل لدى العديد من الغربيين فكرةً غامضة، لكنه كان هو أيضًا من أنعش نتاجات الخيال الأوربي الذي أثارته روائع الطبيعة الشرقية. فقد تشرّب الغربييون منذ زمن طويل الثقافة الشرقية التي أحبوها بالسر أو بالعلانية قبل ألف ليلة وليلة، وقبل «شرقيات» فيكتور هوجو، إذ كانت أحلام الفرنسيين دائماً ملونة بلازورد حكايات ألف ليلة وليلة وذهبها. وكانت التوراة وقصص القديسين تشغل ذاكرتهم منذ الطفولة، لذا لم تأت مقارنة جيد لـ ألف ليلة وليلة بالتوراة على سبيل المصادفة.

مهما كانت الأهمية التي يقدمها هذا العمل، من المناسب مع ذلك ذكرُ حدوده؛ وهي تأتي من جهة طبيعة الحكايات نفسها: أصل شفهي وجماعي. من المؤكد أن النقل الكتابي لنصٍ موجّهٍ في البداية إلى المشافهة يشوهه، لأنه من المستحيل إعادة عناصره

كلها. تضاف إلى ذلك مشكلة الترجمة للغات الأخرى، وما تحمله من مصاعب وعقبات. كما أن القراءة التي قام بها النقاد الفرنسيون للعمل انبثقت بشكل كبير من الفكرة التي كانوا يحملونها عن تلك الحضارة، ومن طريقتهم في الحكم على الأعمال الأدبية. إن ميل هؤلاء النقاد إلى «عقلنةِ» الأعمال الشعبية قادهم إلى حبس ألف ليلة وليلة في حلقة محدودة بشكل الفضول التغريبي، وذلك يفسِّر بتأثير العصر. وقد اهتموا كجالان - ولكن على طريقتهم - بمشاكل عصرهم حيث عرف الحلم الشرقي أوج ازدهاره.

ومع ذلك، وفيما وراء الحلم الذي يبعثه العمل في عيون الأوربيين المسحورة، يمكن أن يثير اهتمامات أخرى ربما هي سبب بقائه؛ وتتعلق تلك الاهتمامات بمسألة درجة حقيقيّة أدب عدَّ لفترة طويلة مغلوطاً تاريخياً. تخاطب ألف ليلة وليلة القرّاء بعدة لغات، وتنشئ علاقة مع القارئ، ويمكننا هنا أن نتحدث عن قراءة مفتوحة للنص. وبعد كل قراءة يُخلَق العمل من جديد ويغدو القول ممكنًا، لأن العمل يبقى دائماً غير منتهٍ.

إنه كالأسطورة تنتقل من كتابة إلى أخرى؛ فالحكاية ليست نوعًا بسيطًا من السرد، ولكنها تحقيق لأنواع عدّة من الخرافة. والمقصود هو مشهد يعيد بناء حياة خيال شعب؛ ولهذا السبب دعا أندريه جيد القارئ الفرنسي للقيام بقراءة العمل كرحلة عبر حضارة أخرى وذلك كقولنا إنه لا يجب قراءة ألف ليلة وليلة بل يجب أن نعيشها، وكما فعلت شهرزاد، أن نعيشها على دفعات صغيرة، في كل مرة ما يشغل حيِّز ليلة واحدة، وعندما يدركنا الصباح نسكت عن الكلام المباح.

- الهوامش

- ملاحظة: المراجع باللغة الفرنسية والترجمة لنا.
1) أندريه جيد، الروايات، بلياد، 1958، ص (197).
2) ترجمة القرآن الفرنسية، الجزء الثاني، ص (23).
3) أندريه جيد، ذرائع، ترجمة د. زبيدة القاضي، منشورات وزارة الثقافة، 2002، ص. 166.
4) جيد، اليوميات، بلياد، 1952، ص 522.
5) المرجع السابق، ص 159
6) المرجع السابق، ص 158.
7) جيد، ذرائع متبوعة بذرائع جديدة، مركور دو فرانس، 1923، ص 371
8) المرجع السابق ص 375
9) ذرائع، النسخة العربية، المرجع أعلاه، ص 165
10) المرجع السابق ص 157
11) المرجع السابق ص 158
12) المرجع السابق ص 160
13)، ذرائع متبوعة بذرائع جديدة، المرجع أعلاه، ص 379
14) ذرائع، النسخة العربية ص 159
15) أوكتاف هودا، العقيدة الإسلامية، بالفرنسية، دار دوجاري للنشر، باريس، 1904، ص 58
16) ذرائع، المرجع أعلاه، ص 163



ما تقوله دراسة الترجمة للأدب المقارن

كلير بلاسيال

ترجمة: د. عادل داود

مترجم وأستاذ جامعي من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

تتناول بحوثي تاريخَ الترجمة ونظرياتها، وأمضي بها إلى كنف الأدب المقارن. فأُسأل أحياناً حين أقول إني أشتغل بالأدب المقارن: «وماذا تقارنين؟». فيُصيبني ضيقٌ شديد، لأنني لا أستطيع القولَ كثيراً: إنني أقارن. ربما قمتُ - في الحد الأقصى - بالمقارنة بين الترجمات، حين أعددتُ أطروحتي عن تاريخ ترجمات: (سِفْر نشيد الأنشاد)؛ فقارنتُ بعض الترجمات مع بعضها، والترجمات مع أصولها. ولكن، لم تكن تلك غايةُ البحث؛ ولم تكن المقارنة أيضاً نهجاً سلكتُه، أو نهجاً مباشراً على أقل تقدير؛ إذ ليست لعبة الفروقات السبعة الهدف من الدراسة. والاجتماع في النصوص التطبيقية نفسها، والتي تعبرُها مداخل تحليلية متنوعة، أتى - من كلٍّ بدٍّ - بالمقارنة وموازنة المتجاور؛ لكنَّ التحدَّ كانَ بناء الوسائل التصوّرية والمنهجية لتاريخ ترجمات نصٍّ واحد.

ولا ريب أنَّ الأدب المقارن يعاني فضلاً عن ذلك من النعت الموصوف به، ومن الافتراض بأن البحث - في صُلب النصوص التطبيقية - عن المشتركات والاختلافات هو الذي يؤسّس لأهمية الاختصاص وتجانسه.

وأتذكّر جان إيف ماسون قائلاً: إنَّ الأدب العام والمقارن يكون للأدب، ما يكون من الطب العام للطب. فليس هنالك - مبدئياً - اختصاصٌ بمرحلة معينة، وإنْ كان ثمة مختصون بهذا العصر أو ذاك. فالتسلسل الزمني يظلّ مع ذلك شائعاً؛ وليس هنالك بالأحرى - اختصاصٌ بحقبة لغوية معينة.

ويوجد في العمق وحدة مؤسِّسة للأدب المقارن، لا تكون في المقارنة بقدر كونها في التجانس الضروري بين مواد الدراسة؛ فلا تكون المادةُ الأدبَ الفرنسي، بل الأدبَ العالمي،

ومن هنا، أصِلُ إلى لبّ الموضوع، وهو المكان الأبرز للترجمة والخاص بها في الأدب المقارَن، لكونه اختصاصاً جامعياً. فلا يمكن قيام البحث، بل التعليم القائم على المقارنة، من دون وجود الترجمات؛ وهذا سبب عملي. لكنَّ الترجمة ودراساتها تَقترح أيضاً مداخلَ نظرية وفكرية عن دراسة النصوص الأدبية، وتناوُلَ الناحية التاريخية في الدراسات الأدبية.

ومن هنا تأتي قناعتي في امتلاك دراسات الترجمة مكانها ضمن الحقل المقارِن، وهذه مرافعة ذاتية سأحاول النطق بها وِفق أسلوب متناغم. ولكن، يمكن استقبال دراسات الترجمة خارج الحقل اللساني. بل إنها تنحدر في نظري مما يقدِّم الأهمية العظمى في الاختصاص، وهو مفصل البعدَين التاريخي والنظري، والذي يسمح باستثارة نظرية القراءة خصوصاً.

حاجةُ الأدب المقارَن إلى الترجمات

لا يمكن للأدب المقارَن الوجود، على نحو اختصاص تعليمي، من دون الترجمات. ويُطلَب إلى الطلاب في مرحلتي الماجستير والدكتوراه الاستناد إلى نصوص مكتوبة بلغتهم الأصلية[1]، وتلجأ -من قبيل آخر- محاضرات المرحلة الجامعية الأولى وبرامج الترشُّح للوظائف إلى الترجمات. ولا يمكن التطلُّب من الطلاب إتقان كلِّ لغات العالم. وهذا ليس في حِلٍّ من طرح مشكلةٍ وإثارةِ بعض الحذر، فالمترجم خائنٌ، كما يُقال، ويُؤخَذ على الترجمة دوماً أنها ليست الأصل، ويُشتبَه -من حيث المبدأ- بخيانتها وعدم أمانتها، وذلك بصورة مُبهمة بعض الشيء في الغالب. وخلاصة القول إنها لا تمتلك ضميراً مرتاحاً، وفضيلتها مَثارُ ريبة. فهل يمكننا الوثوق بنصوص مترجمَة للقيام بالتحليل الأدبي؟ ودراسةُ نصوصٍ شاعرية عن طريق ترجماتها؟

سأُجيب عن هذه الأسئلة (التي تكوِّن لبَّ حذر باقي الأدباء إزاء الأدب المقارَن) بالإيجاب طبعاً، مضيفةً إلى ذلك أنَّ هذه المشكلات والتساؤلات تقدِّم بالأحرى -وِفق تقديري- تناقضات مُعضِلةٍ ودعائم نظرية.

وثمة ضرورة عملية أساسية، وهي أنه ينبغي الوثوق بالنصوص المترجمَة، ودراسة النصوص الشعرية عن طريق ترجمتها، لأننا لا نمتلك الخِيار؛ وإلا حرمنا أنفسنا، والطلاب، من دراسة شكسبير وهوميروس وجاكومو ليوباردي وغوته... غير أنَّ الأدب المقارَن موضعٌ للانفتاح على الأدب العالمي، والترجمة -أياً كانت الريبة التي تُثقِلها- تبقى الوسيلة الأساسية لقراءة النصوص الأجنبية، وسواء أتناولنا شكسبير أم العلوم الإنسانية، فيُشار إلى أنَّ الترجمة تُثير شكّاً أقل حين تَمَسّ العلوم الإنسانية والمجالات العملية، أكثر من وقتِ مسِّها الأدب، والشعر بنحو خاص.

فهل يمكن الوثوق، سعياً للتحليل الأدبي، بالنصوص المترجَمة؟

يبدو بدَهياً أننا لن نقوم بالتحليل الأسلوبي نفسه لنص مترجَم ونص أصلي؛ إلا إذا جرى اللجوء إلى إصدارٍ ثنائي اللغة، وأُتقِنت لغة الانطلاق إتقاناً كافياً، فلا نستطيع منطقياً بناءَ تفكُّر عن تأثيرات صدى النص حين يَنبثق عن الترجمة[2]. ولا ينبغي تناسي أنَّ الترجمة، من حيث المبدأ، لا تتدخَّل في النص إلا بالحد الأدنى. ونأسَف دوماً على الترجمة بأنها فعلُ تنازُلٍ، وفقدانٍ، واستحالةٍ في التوافق مع نص الانطلاق؛ ولا يوجَد بذلك إلا دون كيشوت لمؤلِّفه بيير مينارد، مطابقاً بدقة للنص المصَدر. إلا أننا نُهمِل كثيراً التذكير بأوجهِ تماثل الترجمة مع النص المصدَر[3]. وأقدِّم هنا طرفة. فكنتُ قديماً أُخضِع المتدربين المترشحين للمسابقات إلى اختبارٍ عن مسرحية شكسبير: تيمون الأثيني. وقدَّم أحد الطلاب عرضاً عنها، لم يُشِر فيه بأيِّ ملاحظة تلامس فن كتابة المسرحية. فلُمته على ذلك. فقال لي إنه يظنّ أنَّ الأدب المقارَن، على نحو الترجمة، لا يَسمح بإجراء الملاحظات الأسلوبية، ويجب الالتزام بالتعليق على الفكرة. وثمة مغالاة شديدة في ذلك؛ إذ يكون في ترجمةِ تيمون الأثيني:

الجنس الأدبي مماثل.

بناء الفصول والمشاهد متماثل.

توزيع جمل الحوار بين الشخصيات مماثل.

الحدث مماثل.

إذا لم يكن عدد الكلمات موحَّداً بدقة، فالعبارات على الأقل متقاربة جداً.

يمكن افتراض أنَّ النبرة مماثلة، وأنَّ المترجم عرف تقديم التمايز الذي يفصل مقطعاً هزلياً عن مقطع نادبٍ.

وبالعودة إلى أبواب البلاغة التقليدية، لا تختلف الترجمة كثيراً عن الأصل إلا بـ«الخطابة»، واختيار الكلمات؛ أي يتطابق: الابتكار (اختيار الموضوع)، والترتيب (تنظيم الخطاب)، وصولاً إلى الحدث (نُطق الخطاب الذي يمكننا التفكُّر فيه في نصوص المسرح بوجهٍ خاص)، والذاكرة (إذا رأينا وجوب سير المترجم من جديد على نهج الكاتب في النص، وعرْض ذلك باستفاضة).

فهل يمكن دراسة النصوص الشعرية بترجمتها؟

لا ريب أنَّ إمكان دراسة النصوص الشعرية المترجَمة يُطرَح بقوة أكبر من ترجمة النصوص الروائية والمسرحية[4]. إذ إنَّ النصوص المكتوبة بأشكال ثابتة غير معروفة للعُرف الأدبي في اللغة المصدَر تفرِض مشكلات خاصة. فكيف السبيل لترجمة الوزن الشعري الخماسي الإيامبي والسداسي الملحمي؟ وينسحب ذلك على أننا لن نصنع بالفرنسية شعر الخماسي الإيامبي حين نترجم شكسبير، ولا السداسي الملحمي حين

نترجم هوميروس. أمَّا بخصوص القوافي والسجع وغير ذلك، فالترجمة تصطدم سريعاً بالصراع بين أكثرِ ترجمةٍ دقيقة ممكنة للكلمات، وإعادةِ إنتاج التأثيرات الصوتية. ومن هنا تأتي، وِفق أوجين شين إيويانغ، «أسطورةُ» أنَّ «الشاعر وحده يستطيع ترجمة الشعر»؛ وتِبعاً لهذا المفهوم لا تكون الترجمةُ ترجمةً إلا إذا أعادت إنتاج موسيقا نص الانطلاق.

وهكذا فإن ترجمة الشعر تَطرَح خياراتٍ لغوية وأسلوبية كثيرة، تؤثِّر في قراءة النص بمجمله. ويَلقى الإقرارُ بنمط نص الانطلاق تسويةً. إذ قام جيرارد دو نيرفال بترجمة أعمال هنري هين نَثراً. فُتترجَم غالباً الأبيات الشعرية المنظومة والمقفّاة بأبيات حرّة. ولا جرَم أنَّ توافُق الترجمة مع نص الانطلاق مستحيلٌ في الشعر أكثر من الرواية.

وأيّاً كان الأمر، فالإعلان عن استحالة دراسة الشعر في الترجمة هو اختصار الشعر بقضية الضوابط الشكلية والمؤثرات الصوتية؛ وكأنَّ الشعر لا يكون أيضاً ذا محتوى، وأنه ما مِن شيء يدوم من نص الانطلاق في الترجمة، التي تكون ملموسةً بنحو كافٍ لتأسيس خطاب أدبي.

وما يكون بدَهياً، بمقابل هذا، هو الوساطة التي تقوم بها الترجمة. فاختيارات المترجم، في حالة الشعر أكثر من موضع آخر، إذا لم تحوِّل معنى (أو معاني) النص تحويلاً شاملاً، فإنها تلتزم بقراءةٍ أسلوبيةٍ نوعية. ولا نستطيع هنا، زيادةً على مكان آخر، عدَّ الترجمة نسخةً عن الأصل. فترجمة الشعر مستحيلة، إذا قصدنا بفعل «الترجمة» الاستنساخ المماثل. وفي حالة النصوص التطبيقية الشعرية المقارَنة، يبدو ضرورياً أكثر من مواضع أخرى عدمَ طرحِ الترجمة على أنها الترجمة المطلقَة، بل ترجمةً بين ترجماتٍ ممكنة، أو بضع ترجمات موجودة.

اللجوء إلى الترجمات، عَتَلةُ نظريةِ القراءة

تبدو لي حالة الشعر المدروس في الترجمة ناجعةً فاعلة، وذلك لبناء نظرية القراءة، أو على الأقل لجعل واقعِ كونِ الترجمة قراءةً من القراءات ملموساً.

ويكمن ههنا -بتقديري- الشرط الأساسي للدراسة الأدبية الخاصة بالنصوص المترجمَة. وإذا بقينا جامدين في عدم اتفاق الترجمة مع أصلها، لأننا نأمل قراءة الأصل فحسب، كانت الترجمة عندئذ عائقاً أمام الدراسة الأدبية. وإذا افترضنا على خلاف ذلك وساطةَ الترجمة، والمكانة المزدوجَة في الكتابة التي تخصّ النص المدروس، والمنبثقة عن كتابةِ الكاتبِ العملَ، وعن إعادةِ المترجمِ بعدئذٍ الكتابةَ الوافية في اللغة الثانية؛ لم تكن القراءة في الترجمة قراءةً منقوصةً، بل مَزيدَةً.

ومهما يكن من أمرٍ، يبقى نوعٌ من اتفاق القراءة الخاص مطبَّقاً على الترجمة،

ومن المؤسف عدم انكبابِ منظِّري القراءة على مسألة الترجمة أكثر من هذا، إذ إنَّ جزءاً لا بأس فيه من القراءات تجري بلغة الترجمة؛ والقرّاء يُدرِكون في الغالب قراءةَ ترجمةٍ، يضعونها موضع الشك إنْ لم يرضِهم النص المقروء. فأنتَ لا تقرأ شكسبير. ولا هوميروس. ولا الإنجيل. إنك تقرأ بالفرنسية -مثلاً- ترجمات شكسبير، وهوميروس، والإنجيل؛ العائدة إلى أندريه ماركوويكز- فريدريك بويّه- فرانسوا فيكتور هيغو- آنّ داسيه- فيليب جاكوتّه. والقارئ يَعي تماماً أنه يقرأ ترجمةً، لا نسخةً مطابقة للأصل. وهنالك ترجمات: جان لويس باكسي- لويس سوغون- هنري ميشونيك... وثمة مشكلة إضافية في هذه الحالات، لوجود نصوص أصلية أُعيد تركيبها على نحوٍ واسع، وترتبط بعملية النشر، التي تكوّن أيضاً وساطة مهمة. وإنَّ العمل في هذه الترجمات والقيام بالترجمة حين تُطرَح مسألة بناء النص المَصدر، يجعلان هذه الوساطة محسوسة بارزة.

وتتأتّى وساطة المترجم من فردٍ، فهي ذات سمة ذاتية، من غير أن تكون اعتباطية. والموازنة بين بضع ترجمات تَجعل هذا الواقع ملحوظاً واضحاً.

وهكذا فإنَّ مقاربة الآداب الأجنبية -في كنف الأدب المقارَن- بقراءة الترجمات، يغتني بصورة كبيرة من الموازنة بين بضع ترجمات (والحال ليس للأسف على ذلك في بناء برامج مسابقات الترشيح. ولكن، يُثير الحَرَجَ في الحقيقة الطلبُ إلى المرشَّحين زيادةَ شراء الكتب).

وتَقوم المقارنة بين بضع ترجمات لنصٍّ واحد بجعل تنوّعَ الخيارات الممكنة أمراً ملموساً. وفيما يخصّ ترجمة الأشعار، يمكننا التحقُّق بنحو خاص من امتداد نطاق الحلول الشكلية (النثر- الأبيات الحرة- الأبيات المنظومة، بخصوص هوميروس مثلاً)؛ ومن صعوبات كل حلٍّ منها.

ولكن، إذا نَزعتْ كل ترجمة إلى اقتراح قراءةٍ، أسلوبية على أقل تقدير، للنص المصدَر، فإنَّ تعدُّد القراءات التي تقترحها الموازنة بين الترجمات تَسمح بإظهار غنى كوامنِ نص الانطلاق. ويجد الأخير نفسه مغتنياً، إذ يُعرَض تنوّعه وثراءُ معناه بتعدُّد قراءاته، فيوحي بإمكان إجراء قراءات جديدة ما تزال غير معروفة.

وإذا اختيرت هذه الترجمات في تسلسلها الزمني، أُضيف إلى أهميتها إظهارُ الناحية التاريخية المرتبطة بتلك القراءات، وتعزيزُ الوعي بالطبيعة النسبية للترجمات. فترجمة لويف-فيمارس لقصص إرنست هوفمان[5] مُتَّسمة بناحية جمالية رومانسية، والمترجم يعدِّل النص، ويُبرز فيه الوجه الخيالي، إذ يمحو الطبقات الروائية المعقدة في قصة هوفمان. وواقع أنَّ هذه الترجمة ليست دقيقة يُشرِّع الترجمات الجديدة، التي نفضِّلها إذا وددنا قراءة هوفمان كما كَتَبَ، بَيدَ أنَّ ترجمة لويف-فيمارس تتيح لنا قراءة هوفمان كما قُرِئَ إبّان عصره في فرنسا.

موقع دراسات الترجمة في الحقل المقارَن

أظنُّ أنَّ اللجوء الضروري للأدب المقارَن -لكونه اختصاصاً تدريسياً- إلى الترجمة، بهدف التمكُّن من تناول الأدب العالمي، يُسبغ الشرعية على موقع دراسات الترجمة ضمن هذا الاختصاص. وهكذا تُتيح دراسات الترجمات هذا التفكُّر الواسع من بُعد، ويَسمح للمقارِن بالوعي بالرهانات والحدود، بل بإمكانات الدراسة الأدبية للنصوص المترجَمَة على نحو خاص.

ويُثري هذا النهج الفكري تدريسَ الأدب المقارَن. وقد أدرجت بضع جامعات في محاضرات المرحلة الجامعية الأولى باختصاص الآداب المعاصرة دراساتِ الترجمة، ويتولَّى المختصون بالمقارنة هذا التعليم. وتُبنى المحاضرة في جامعة السوربون بباريس انطلاقاً من أحد الأعمال الموجودة في برنامج المواد المشتركة، وِفق اختيار الطالب الذي يقيّد اسمه في لائحة لغةٍ يتقنها. وفي مدينة نيس، حيث سأدرِّس العام المقبل، يكون عنوان المحاضرات: «القراءة بلغة الأصل». وهذه المحاضرات مستقلة عن برامج الأدب المقارَن، وتهدف إلى التمهيد للقراءة باللغة الأصلية، وتُدرَس الترجمات بنحوٍ ثانوي، طبقاً لمستوى الطلاب في اللغة المقترَحة، وهم لا يُتقنونها بالضرورة. والموازنة بين عددٍ من الترجمات، حين تكون موجودة، أمرٌ ممكن. وتكمن -في نظري- الأهمية الأساسية لهذه الدروس، أيّاً كان النمط المعتمَد، في لفت انتباه الطلاب -أولاً- إلى الطريقة التي تكون الترجمة بها وسيطاً، موثوقاً في جُلِّ الأوقات، بين الأصل وقرّائه الأجانب؛ وفي إظهار كيفية تنوع نظريات الترجمة ومبادئها عبْر الزمن لهم -ثانياً-؛ وفي أنَّ انسحاب ذلك عليهم (ترجمة كل شيء، وعدم إضافة شيء، وعدم اقتطاع شيء) ليس أمراً مطلَقاً. وثمة أيضاً تساؤلٌ في الصميم عن التصورات التي يُنشئُها المترجمون لأنفسهم عن اللغة الفرنسية (والمدرِّسون والكتّاب والذين لهم في العموم شأنٌ باللغة)، فالقيام بالترجمة وكأنَّ النص مكتوب مباشرة باللغة الفرنسية، وهذا ما نسمعه غالباً في دروس النقل إلى اللغة الأم، أمر نسبي أيضاً.

لكنَّ تحليل الترجمات، أي تفسير الاختيارات التي يطبِّقها المترجمون، ولا سيما في حالةُ النصوص الشعرية، يَفترض ضمنياً تساؤلاً ذا طبيعة أسلوبية عمَّ يكوِّن أساس الشعر: فهل يكون النمطَ الثابت؟ أم اللجوءَ الخاص إلى لغة أو صور أو اقتران بين الأفكار والأصوات؟ ويكون تحليل الترجمة موجوداً في أقرب موضع من لغة الكتّاب، إذ يُجبِر -عن طريق نص ثانٍ- على الرجوع التفكُّري إلى النص الأول، وخصوصياته، وما يكوِّن عائقاً فيه، والغموضَ الدلالي، والتركيبات المختصرَة ذات المعنى المضمَر؛ وهي في العموم أكثر المداخل الفاتنة نحو فهمٍ مرهَفٍ للنص.

ولهذه الأسباب التي تنحدر من تاريخ التصورات وفلسفة الكلام، كما تَنحدر من

الأسلوبية، تجد دراسات الترجمة -التي تُعرَّف بأنها تكتنف اختصاصات عدّة- أحد أمكنتها في كنف الأدب المقارَن. ولن تُختصَر بأي حال في بُعدٍ لغوي. وأرى أنَّ ترجمة النصوص الأدبية ممارسةٌ من النوع الأدبي، تُثير مسائل أدبية أكثر منها لغوية. فحين نترجِم شكسبير، لا نترجِم «الإنكليزية»، بل منظومةً أسلوبيةً، وأيديولوجيةً، وشعريةً؛ خاصة بِشكسبير.

وتكون دراساتُ الترجمة مقارِنةً، مع ميلها نحو نصوص تطبيقية مترجَمَة بلغة واحدة (ترجمات شكسبير بالفرنسية، مثلاً)، إذ تَفترِض -في تعريفها- تحليلاً للِّقاءِ بين لغتين، وأكثر من لغتين، وموضوعٍ، وكاتبٍ، ومترجِمٍ. وتكون هذه المقارَنة مجابهةً، واحتكاكاً، ولعبةَ انعكاساتِ المرآة، وتفكُّراً.

هوامش

(1) يكمن العُرف في ذكر النص باللغة الأصلية، واقتراح ترجمة له، بإيراد ترجمةٍ سَبق نشرها أو القيام بالترجمة من جديد. وتُنشَأ برامج الترشيح حول مبحث خاص، جامعاً بين ثلاثة أعمال أو أربعة مدروسة -فيما يخصّ الأعمال الأجنبية- بنسختها المترجَمَة فحسب، ويُحدَّد الإصدار والترجمة في البرنامج ضمن النشرة الرسمية (مثلًا: برنامج الشعر التركي).

(2) فضلًا عن إمكان اشتغال المترجم على نحوٍ خاص بإعادة تقديم مكافئٍ لِما يُقرَأ في النص المصدَر، وذلك بدراسة الصوت. وهكذا فإنَّ هنري ميشونيك يدرس الاتّساق الصوتي في الصحاح الأول من سِفْر (نشيد الأنشاد)، يقول: «النَّظم الشعري هو المادة الأكثر ظهوراً في نشيد الأنشاد، والأكثر خفاءً، إذ يختفي في الترجمات. بيد أنه يكوِّن ثمارَ كل عنقودٍ من المعنى، وهو الحامل العميق للمعنى، فلا تكون القصيدة بدونه قصيدة، أي لا تكون هذه القصيدة. وليس زينةً، بل رؤيةً يقدِّمها الكلام. ويبدأ الطِّباق من العنوان وفي مجمل الصحاح الأول، وهو نشيد الأنشاد الذي لسليمان. وثمة اتّساق يربط النشيد بـ(سليمان)، وبـ(السلام)، والنشيد بـ(القبلة)، والقبلة بـ(الشُّرب)، والاسم بـ(الدُّهْن)، واجذبيني بـ(وراءك)... وينبغي إعادة تركيب هذا الاتّساق. فيَبني وجودها اختلافاً جوهرياً مع كل إصدار لا يسعى إليها، ويَشمل هذا المواضع التي تكون فيها الترجمة مطابقة تقريباً، ويَبلُغ ذلك المقاطعَ التي تكون فيها الترجمة مماثلة تماماً؛ لأن القواعد الإجمالية ليست متشابهة. ولن نُدهَش أن تُصنَع اللغة الفرنسية من أصداءَ أخرى» (البَكرات الخمس، ترجمها من العبرية وقدَّمها وعلَّق عليها وذيَّلها هنري ميشونيك، باريس، دار غاليمار، 1970، ص23).

(3) بأقل تقدير، في المفهوم الحالي للترجمة الذي يَفترض عدم القيام بإعادة الكتابة، وعدم إزالة شيء، أو إضافته، والاحتفاظ للنص بجنسه الأدبي. ويجري الحديث في الحالة المعاكسة عن المواءمة. ولكن، هنالك -تاريخياً- نصوص مقدَّمة على أنها ترجمات، وتنحدر -وفق المعايير الحالية- من المواءمة. وإنَّ دراستها ليست أقل أهمية، انطلاقاً من مبدأ كونها تَعرض لحظة مميزة من تاريخ الترجمة، وهي دونَ الترجمة تِبعاً للمعايير الحالية، لكنها ليست نُسَـخاً طِبقَ النصِّ المصدَر.

(4) الترجمة للمسرح أيضاً، من ناحية النص الذي ينبغي له -من حيث المبدأ- أنْ يُقال ويمُثَّل على المسرح، تَطرح قضايا خاصة، تبدو لي بنحو يثير الفضول مادةً أصغر للتفكُّر والريبة من ترجمة الشعر.

(5) إرنست هوفمان، الأعمال الكاملة، ترجمها من الألمانية إلى الفرنسية لويف-فيمارس، باريس، دار نشر ريندويل، 1830. ويبدو العنوان خادعاً، فما يظهر فيه: قصص خيالية، ويؤسِّس لـمسرحية أوفنباج الغنائية يكُون ترجمةً مقتطَعةً لِـالأخوة سيرابيون، وهي قصة طويلة تتضمن كثيراً من القصص المتداخلة.



مفهوم الأدب المقارن والمعري

د. عبد الكريم حسين

ناقد وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يتناول المقال أمرين: أحدهما مفهوم الأدب المقارن عند بعض الباحثين، والآخر إشارة أبي العلاء المعري إلى البيت العربي وعلاقته بقصيدته، والبيت الرومي وعلاقته بقصيدته مما يدخل في الأدب المقارن والنقد المقارن معاً. وأدع ما تعلمناه في الجامعة عن الأدب المقارن، للبحث في مفهومه عند بعض دارسيه.

مفهوم الأدب المقارن:

لا ريب في أن العرب قد تأخروا في هذا عن الفرنجة، فتخيرتُ كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو، والكساندر ديما، وسوزان باسنيت؛ لتكون آراؤهم مصباحاً نرى فيه تقدم أبي العلاء المعري (449-هـ) إلى هذا المفهوم إذا استغنينا عن تسمية الترجمات لملاحم الأمم القديمة كالإلياذة[1] والأوديسة[2]والإنيادة[3]، والكوميديا الإلهية[4] (الجحيم والمطهر والفردوس) والشهنامة[5] وسواها لتأخر العرب في ترجمتها على قدمها، فليست الترجمة أدباً مقارناً، ولو كان المترجم يقارن اللغة باللغة والمفاهيم الأجنبية بالمفاهيم العربية...مما يقارب فكرة الأدب المقارن القائمة على مقصد وغرض، فماذا قال أهل الاختصاص؟!

كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو:

نظرا إلى الأدب المقارن على أنه: ((هو فن تقريب الأدب من ميادين التعبير والمعرفة الأخرى بطريقة منهجية، عن طريق البحث عن روابط التشابه والقرابة والتأثير، أو

تقريب الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها، متباعدة أولاً في الزمان والمكان، بشرط أن تنتمي إلى عدة لغات أو عدة ثقافات، وأن تؤلف جزءاً من تقاليد واحدة، وذلك من أجل وصفها وتذوقها بطريقة أفضل))[6]

فالأدب المقارن فن من الفنون التي كانت معهودة كفن النحت والرسم والرقص والموسيقى والأدب ضرب من هذه الفنون، والأدب المقارن جزء من الأدب العام، والأدب العام فن من الفنون الإنسانية، والفن تعبير بوسائل مختلفة (الحجر والإزميل في النحت، والقماش أو الأوراق والأقلام والألوان في الرسم، والأبدان وسيلة الرقص، وأدوات الموسيقى معروفة، واللغة وسيلة التعبير الأدبي، وهي وعاء المعرفة العقلية والوجدانية) لكن الأدب المقارن بالطريقة المنهجية التي تعبر بها اللغة عن دخيلة الإنسان، فهي طريقة البحث عن الروابط المشتركة بين الآداب المتباعدة في الأزمان، والأماكن، واللغات، والثقافات، والغرض ووصف الآداب وتذوقها. فانطلقا من فكرة التباعد في المكان (الجغرافية) والزمان (التاريخ) واختلاف الثقافات واللغات والأقوام ضمناً، وجعلاها تجتمع في التذوق. فانطلقا من فكرة التباعد ليقفا على مواضع التقارب فيما بين تلك الآداب. وهي انطلاقة نحو تقريب مفهوم الأدب المقارن عندهم، وليس من فكرة الغالب والمغلوب ولا السارق والمسروق كما هو الحال عند دارسيه من العرب.

الكساندر ديما:

كان المؤلف ينظر في المقارنة بين آداب الأمم لكن الأدب المقارن الأوربي لم يعد يلتفت إلى مقارنة آداب الأكثريات، وما فيه من موافقات وتقاليد راسخة لكنه التفت إلى آداب الأقليات للبحث عما تتفرد به دون الآداب المحيطة بها في الرؤيا أو الثقافة أو التقاليد فقال الكساندر ديما: ((بهذه المناسبة يجب الملاحظة أن الأدب المقارن الأوربي يبدي اهتماماً متزايداً بالذخيرة الأدبية للشعوب الصغيرة. ففي المؤتمر العالمي للأدب المقارن المنعقد في أوترخت سنة 1961 كان «أدب الشعوب الصغيرة الناطقة بلغات غير واسعة الانتشار» هو إحدى القضايا الداخلة ضمن المنهاج الرسمي للمؤتمر.))[7] فالمؤتمر مشغول بأدب الأقليات ولغاتها وثقافاتها وإحيائها ونقلها من الهامش إلى المتن، ونقل لغات المتن إلى الهامش، مما يكشف عن نظرية إثارة الصراعات القومية والثقافية لمعرفة النوافذ إلى عقول الناس من بوابة اللغة والثقافة لتناول الفكر والرؤية.

ووقف الكساندر ديما على فكرة التشابه بين الآداب بقوله: ((ركزنا اهتمامنا...على النماذج الأساسية للعلاقات الأدبية العالمية، وعددناه كالآتي:

علاقات أو اتصالات مباشرة،

توازيات، أي تشابهات موضوعية لا تتطلب صلة قربى وراثية.

علاقات الارتباط التي تظهر عند المقارنة بين الآداب بهدف تبيان الهياكل الأصلية لكل منها))[8]

فالكساندر ديما وقف على فكرة التشابه فوجدها تعود إلى العلاقات التجارية والرحلات الاستطلاعية أو السياحية والحروب بين الأمم، من خلال القول بنظرية التأثير والتأثر.

ووجد التوازيات الإبداعية التي لا تعود إلى العلاقات المباشرة كالرؤى العقدية بين الناس التي توحد رؤاهم بناء على وحدة الموقف من الوجود وما وراء الوجود، فينبعث الأدب التأملي للكون والطبيعة جزءٌ منهُ، فيأتي متشابها بين الأمم، والغزل بالمرأة وجمالها وحسنها وتشبيهها بالشمس أو القمر أو الورود لا يحتاج إلى حروب وسفر... وتوجع الفقراء، وشكاوى المستضعفين في أشعارهم لا تحتاج إلى علاقات مباشرة.. وهذا الافتراق يعين على فهم هياكل الأشعار واختلافها باختلاف الأمم وعقلياتها أيضاً وفق البيئات الفلاحية أو الرعوية أو العمالية، والشروط المحيطة بتلك الإبداعات.

فان تيجم:

يرى فان تيجم أن الأدب المقارن هو أدب مكمل للأدب القومي لأنه يجمع دراسات القوميات لآدابها، لتكون نواة للأدب العالمي[9] وله قوله: ((ينبغي أن نفرِّغَ كلمة «مقارنة» من كل دلالة فنية، ونصب فيها معنى علمياً، وتقرير المشابهات والاختلافات بين كتابين أو مشهدين أو موضوعين أو صفحتين من لغتين أو أكثر، إنا هو نقطة البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف تأثر أو اقتباس أو غير ذلك، وتتيح لنا -بالتالي-أن نفسر أثراً بأثر (تفسيراً جزئياً).))[10]

ففي قوله دعوة لإخراج الدلالة الفنية من فكرة المقارنة بين الآداب، لأن الدلالة هي المعاني القاطنة في التعابير المكتوبة أو المنطوقة، وهي من باب العام المشترك بين الأمم(التأمل، الحب، الكره، الحزن، الفرح..) لكن العبرة بفنون التعبير نفسها عن تلك المعاني لدى الأمم، أو تنوع طرق أدائها، وفي التنوع تتجلى نظرية الاختيار أو التفنن؛ مما يعطى اللغات خصوصياتها باختيار المبدعين تلك الفنون في التعبير وترتيبها وتلوينها بألوان الأنفس.

ودعا إلى دراسة الآداب القومية من جهة إحصاء المتشابهات (التقارب) ومن جهة

المختلف (المتباعد) بإحصاء دقيق للتشابه والاختلاف بين الكتب والصور والمشاهد والموضوعات والألسن على جهة التثنية لتلك الجهات مما يعطي المقارنة بعدا علمياً محايداً بعيداً من العواطف، ولو كانت العواطف تدخل في التأويلات والتفسيرات لا في إحصاء المتشابه والمختلف. مما يعطى هذه الرؤية بعدا علميا بنوياً.

الأدب المقارن اليوم:

أجابت سوزان باسنيت عن تساؤلها: ما هو الأدب المقارن اليوم؟ بقولها: ((وأبسط الإجابات هي أن الأدب المقارن يعنى بدراسة نصوص عبر ثقافات مختلفة، وأنه واحد من مجالات البينية، وأنه يهتم بأنماط العلاقات في الآداب عبر كل من الزمان والمكان.))[11]

فهي تنطلق من رؤية فان تيجم بالموازنة بين النصوص كتباً كانت أو سواها، مشترطة تعدد الثقافات واللغات عبر وحدة الأزمنة والأمكنة، أو اختلاقها، لإظهار تلك العلاقات القائمة على التشابه أو الاختلاف.

مما سبق يتبين أن نظرة العلماء إلى الأدب المقارن ليست نظرة استعلاء أدب على أدب، أو صراع آداب كصراع القوميات على الأراضي والصوالح، ولن تجد فيهم من يقول كقول د. محمد غنيمي هلال: "وفي المعركة بين القديم والجديد يحارب دعاة التجديد بأسلحتهم القوية الحديثة، ويقاومهم دعاة الجمود بأسلحة بالية مضى أوانها."[12] فليس في الفن قديم ولا جديد، ولا ناسخ ولا منسوخ، والحرب فقط في أذهان الذين يريدون إلغاء شخصيتنا القومية تاريخاً ولغة وأدباً وثقافة، وليس ذلك علماً ولا فناً، وإنما هي الأهواء المرصودة لجلد الذات أو لتمهيد التمكين لثقافات الآخرين المغيرين على أمتنا بالوسائل المختلفة، فتوجه الدراسات عندهم نحو الآفاق الإنسانية والرؤى التكاملية والمتعة الفنية واللذة الجمالية المرجوة من الآداب. فأين يقع أبو العلاء المعري من هاتين الرؤيتين؟

المعري والمقارنة:

قام المعري بتناول علاقة بيت الشعر العربي بقصيدته إذا شرد منها، وقارن ذلك بعلاقة بيت الشعر الرومي بقصيدته إذا خرج عنها، وأثر ذلك في البيت والقصيدة، ولما كان البحث عن علاقة بيت الشعر بالقصيدة كان ذلك نقداً، ولما خرجت الموازنة عن أدب أمة واحدة صار نقداً مقارناً بين أدبي العرب والروم، يدل على ذلك قول أبي العلاء المعري:

((وفرسان العرب إذا اجتمع بعضهم إلى بعض عظم بلاؤهم، وإن تفرقوا فالفرقة لا تضرهم في مجال الخيل، وفرسان الروم ليسوا كذلك؛ لأنهم يتكتبون كتائب، ويجتمعون كراديس، فإذا افترقوا في المعترك فذلك بوارهم لا محالة.

فمَثَل فرسان العرب مثل الأبيات التي يستغني كل بيتٍ منها بنفسه، فإن اجتمعت عظمت الفائدة، وإن افترقت فكل بيت منها له غناءٌ، ألا ترى إلى قول زهير[13]:

وَمَــنْ لَـمْ يَـذُدْ عَـنْ حوضــه بسـلاحه
يُهَــدَّمْ وَمَـــنْ لا يَظْلِــمِ النَّـــاسَ يُظلَـــمِ

وما بعده من الأبيات، كيف كل واحد منها له معنى تام، وفائدة كاملة.

ومَثَلُ فرسان الرُّوم مَثَلُ أبياتٍ يتّصلُ بعضُها ببعضٍ، فإن افترقت ذهبت منها الفائدة، ومن ذلك الأبيات الجارية على ألسن العامة:

أكرمكَ الله وأبقاكَ أما كان من الْ
جَميلِ أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الْ
خالي لكي نُحدِثَ عهداً بِكَ يا خَيرَ الأخلْ
لاءِ فما مِثْلُكَ مَن ضَيَّعَ حَقّاً أو غَفَلْ

فقد ترى هذه الأبيات لا ينفصل بعضها من بعض. فإن انفصل بَطل معناه.))[14]

قام أبو العلاء بالبحث عن علاقة بيت الشعر العربي بقصيدته فجعله كالفارس، وعرض الأمر على طريقة التشبيه المعكوس فجعل الفارس كالبيت لشدة وضوح علاقة البيت بقصيدته، واقتداره على الشرود والاستغناء عنها، وتقوى القصيدة به إذا عاد إليها، وجعل بيت الشعر الرومي كالفارس الرومي تفسد قصيدته إذا نزع منها، وضرب لنا مثلاً من مجزوء الرجز، وأخفى القافية في كتابة تشبه النظم، وتضمر اللام القمرية المفصولة من الأسماء (الجميل، الخالي، الأخلاء، ولام غفلْ) وهي قافية مقيدة بالسكون، ولم يحدد المترجم العربي، ولا اسم الشاعر الرومي، واكتفى بشهرتها، وطلب إلى متلقيه أن يقوم بسحب بيت منها ليرى انطفاء المعنى في القصيدة الرومية، وقارن ذلك ببيت زهير (ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه) لتجد أن الشطر الأول وأول كلمة من عجز البيت (يهدم) يمكن الاستغناء بمعناها، (ومن لا يظلم الناس يظلم) يكتفى بمعناها، والبيت بأسلوبي الشرط (ومن ومن) ورابط العطف بالواو، والحكمة المشتقة من تجارب

زهير في الحياة جعلت في البيت قدرة على الشرود من القصيدة، فلا تضعف كثيراً كضعف القصيدة الرومية.

وربط ذلك بظاهرة الفروسية بين العرب والروم، فجعل الشعر فروسية، وجعل القصائد كالكتائب، وجعل الأبيات فرساناً يحمي بعضهم بعضاً، ووجد لبيت الشعر العربي مزية في شروده عن كتيبته لم يجدها لبيت الشعر الرومي، وأنتم تجربون ذلك، وتجدون حجته في خواتيم معلقة زهير (أمن أم أوفى دمنة لم تكلم) وتجدون برهانه على ضعف البيت الرومي بأربعة أبيات مشهورة من شعر الروم.

مما تقدم تبين أن الأدب المقارن بين النصوص كان حاضراً عند المعري، ونقده المقارن بشيء من المجاز؛ لأنه لم يأت بنقد من نقدات الروم لهذين النصين ليقارن نقدهما.. فالنقد عربي للمعري وحده دون صنو له من الروم. فكان المعري أول ناقد عربي- بحدود ما أعلم- يقارن بين نصين أحدهما عربي والآخر رومي.

هوامش

(1) انظر: الإلياذة، هوميروس، ترجمة دريني خشبة، القاهرة-دار التنوير للطباعة والنشر [د.ت]

(2) انظر: الأوديسة، هوميروس، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة-دار التنوير، 2013م.

(3) انظر: الإنيادة، فرجليوس، ترجمة: كمال ممدوح حمدي، وعبد المعطي شعراوي، وفاروق فريد، ومحمد حمدي إبراهيم، وعبد الله المسلمي، وأحمد عثمان، القاهرة-المركز القومي للترجمة، 2011م

(4) انظر: الكوميديا الإلهية الجحيم، دانتي اليجييري، ترجمة: حسن عثمان، القاهرة-دار المعارف، ط3، 1988م

(5) انظر: الشاهنامة، نظمها بالفارسية أبو القاسم الفردوسي، وترجمها نثراً الفتح بن علي البنداري، وقارنها بالأصل الفارسي، وأكمل ترجمتها، وعلق عليها، وقدم لها: د. عبد الوهاب عزام، الكويت-دار سعاد الصباح، 1413هـ1993-م.

(6) الأدب المقارن، كلود بيشوا، وأندريه ميشيل روسو، ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر، الكويت-مكتبة دار العروبة، 1980م: 195

(7) مبادئ علم الأدب المقارن، الكساندر ديما، ترجمة: محمد يونس، مراجعة: د. عباس خلف، بغداد-دار الشؤون الثقافية، 1987م:

(8) مبادئ علم الأدب المقارن: 99

(9) انظر: الأدب المقارن، فان تيجم، القاهرة-دار الفكر العربي [د.ت]: 16-17

(10) الأدب المقارن، فان تيجم: 20

(11) الأدب المقارن مقدمة نقدية، تأليف: سوزان باسنيت، القاهرة-المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 128، 1998م: 5

(12) الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، القاهرة-مكتبة الأنجلو المصرية، 1962م: 115

(13) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، القاهرة-دار الكتب المصرية، 1363هـ1944-م: 30

(14) رسالة الصاهل والشاحج، لأبي العلاء المعري(363-449هـ) تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ) القاهرة-دار المعارف، 1984م: 697، وانظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان(608-681هـ) تحقق: د. إحسان عباس، بيروت-دار صادر، 1397هـ1977-م: 5/ 215، وثمرات الأوراق، لتقي الدين بن حجة الحموي(837-هـ) تحقيق وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت-دار الجيل،ط2، 1407هـ1987-م: 111

الوراقة:

1. الأدب المقارن، فان تيجم، القاهرة-دار الفكر العربي [د.ت]

2. الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، القاهرة-مكتبة الأنجلو المصرية، 1962م

3. الأدب المقارن مقدمة نقدية، تأليف: سوزان باسنيت، القاهرة-المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 128، 1998م

4. الأدب المقارن، كلود بيشوا، وأندريه ميشيل روسو، ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر، الكويت-مكتبة دار العروبة، 1980م

5. الإلياذة، هوميروس، ترجمة دريني خشبة، القاهرة-دار التنوير للطباعة والنشر [د.ت]

6. الإنيادة، فرجليوس، ترجمة: كمال ممدوح حمدي، وعبد المعطي شعراوي، وفاروق فريد، ومحمد حمدي إبراهيم، وعبد الله المسلمي، وأحمد عثمان، القاهرة-المركز القومي للترجمة، 2011م

7. الأوديسة، هوميروس، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة-دار التنوير، 2013م.

8. ثمرات الأوراق، لتقي الدين بن حجة الحموي(837-هـ) تحقيق وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت-دار الجيل، ط2، 1407هـ1987-م

9. رسالة الصاهل والشاحج، لأبي العلاء المعري(449-363هـ) تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) القاهرة-دار المعارف، 1984م

10. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب، القاهرة-دار الكتب المصرية، 1363هـ1944-م

11. الشاهنامة، نظمها بالفارسية أبو القاسم الفردوسي، وترجمها نثراً الفتح بن علي البنداري، وقارنها بالأصل الفارسي، وأكمل ترجمتها، وعلق عليها، وقدم لها: د. عبد الوهاب عزام، الكويت-دار سعاد الصباح، 1413هـ1993-م.

12. الكوميديا الإلهية الجحيم، دانتي اليجييري، ترجمة: حسن عثمان، القاهرة-دار المعارف، ط3، 1988م

13. مبادئ علم الأدب المقارن، الكساندر ديما، ترجمة: محمد يونس، مراجعة: د. عباس خلف، بغداد-دار الشؤون الثقافية، 1987م

14. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان(681-608هـ) تحقق: د. إحسان عباس، بيروت-دار صادر، 1397هـ1977-م.



مقارنون من الشرق

يثورون بالدرس المقارن للأدب في الغرب

د. عبد النبي اصطيف

ناقد وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ثلاثة أعلام من أبرز مُنظِّري الدرس المقارن للأدب في العالم كانوا وراء التغيرات الجذرية التي شهدها هذا الدرس في العقود الخمسة الأخيرة، والتي حوّلته من درس تسوده نزعة المركزية الغربية، وينصرف في معظم تدبّره إلى الأدب الغربي مُمَثَّلاً بالأدب الأوربي الغربي، وأدب أمريكا الشمالية، وبعض الأعمال الروسية والشرقية والاسكندنافية والهسبانية، إلى درس نقدي عولمي Global أو كوكبي، ينشغل بمتن يشمل آداب العالم كلها، يقاربه بمنظورات تنبذ العنصرية الغربية وراء ظهورها، وبحس نقدي إنساني عميق.

ثلاثة أعلام جاؤوا من خارج العالم الغربي، أولهم العربي ـ الفلسطيني الذي جاء من بيت المقدس، والذي تحوّل إلى منفيٍّ أبديٍّ، وطنُه الكتابةُ، وأداتُه لغة الغربي الذي كان وراء مأساته ومأساة شعبه، ذاك هو إدوارد سعيد صاحب كتاب الاستشراق (Orientalism 1978)، والثقافة والإمبريالية (Culture and Imperialism, 1993) وغيرهما من روائع الفكر الذي أنجب النظرية ما بعد الاستعمارية Postcolonid Theory؛

وثانيهم الهندية البنغالية التي جاءت من كلكتا بعد أن درست الأدب الإنكليزي في الكلية الرئاسية Presidential College في جامعتها، ومضت من الهند، جوهرة التاج البريطاني، إلى الولايات المتحدة الأمريكية، لتصبح واحدة من أبرز نقاد أمريكا في ميادين: التفكيك، والنظرية النسوية، والدرس المقارن للأدب. وتلك هي **غاياتري شاكرافورتي سبيفاك** Gayatri Chakravorty Spivak، مترجمةُ ديريدا، ودارسةُ ويليام بتلر ييتس William Butler[1] Yeats، وناعيةُ الدرس التقليدي المقارن[2]، وصاحبة مقولة المنضوي Subaltern؛

وثالثهم الصينية المتحدّرة من أسرة مسلمة، والتي جاءت من أقصى الشرق، من هونغ كونغ، حيث درست الأدب الإنكليزي في جامعتها، ومضت نتيجة افتتانها به لمتابعة دراستها في جامعة ستانفورد، وانطلقت منها للتدريس في عدد من كبريات الجامعات الأمريكية، لينتهي بها المطاف في جامعة ديوك المرموقة، تدرس النظرية ما بعد الاستعمارية، والنظرية النسوية، والأدب المقارن من منظور يتجاوز معظم المواصفات الغربية في هذه الميادين. تلك هي **راي تشو** Rey Chow أبرز النقاد الثقافيين في عالم اليوم.

والحقيقة أن ما يجمع بين هؤلاء الأعلام ليس كونهم خارجيين Outsiders، قدِموا من وراء المحيط إلى بلد الوفرة -الولايات المتحدة الأمريكية فقط-، فهم مثل غيرهم من المهاجرين الذين قصدوها للعلم والمعرفة اللذين تيسرها لهم.

فقد درس **سعيد** بداية في مدرسة جبل حرمون في ولاية ماستشوستس، وبعدها في جامعة برنستون حيث حاز شهادة الإجازة في الأدب والتاريخ، ومضى بعدها إلى جامعة هارفرد ونال منها شهادتي الماجستير والدكتوراه، قبل أن يُدرِّس في جامعة كولومبيا في نيويورك لأربعة عقود؛

و**سبيفاك** القادمة من الهند درست الأدب الإنكليزي في جامعة كورنيل على يد بول دومان ونالت منها شهادتي الماجستير والدكتوراه، جامعة في أثنائها بين العمل والدراسة، لينتهي بها المطاف في جامعة كولومبيا، أستاذة للأدب المقارن؛

و**راي تشو** التي جاءت من جامعة هونغ كونغ بإجازة في الأدب الإنكليزي، وتوّجت دراستها في جامعة ستانفورد على الشاطئ الغربي للولايات المتحدة الأمريكية بحصولها على درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب المقارن، قبل أن تنتقل للتدريس بداية في جامعة كاليفورنيا في إرفنغ، ثم في جامعة براون على الساحل الشرقي، وأخيراً أستاذة كرسي آن فيرر سكوت للأدب في كلية ترينتي في جامعة ديوك، في ولاية كارولاينا الشمالية.

أي أن الثلاثة قد انطلقوا في تكوينهم المعرفي والثقافي من متن الأدب الإنكليزي، ومن القانون الأدبي الإنكليزي الذي يحكمه، ومن القانون الأدبي والغربي عامة. غير أنهم قاربوه بحس نظري عال، ورفيع، ومضوا بعيداً في مساءلتهم له إلى درجة تفكيكه، والكشف عما يعتوره من سوءات العنصرية، والتمركز المسرف حول الذات، والنظر باستخفاف إلى كل ما

هو خارج عن الثقافة الغربية، وما لا يمتثل لأعرافها ونظمها وقيمها ومعاييرها.

وهذا طبيعي فقد تكوَّنوا ثقافياً في الغرب ومستعمراته المنضوية تحت نفوذه بل سيطرته (فالهند وهونغ كونغ كانتا محكومتين من جانب بريطانيا، وفلسطين، التي ولد سعيد في عاصمتها-القدس كانت كذلك تحت الانتداب البريطاني، وكذا كان حال مصر التي انتقل إليها بعد النكبة، فقد كانت تحت الحماية البريطانية)، وكان من الطبيعي كذلك أن ينطلقوا في نقدهم من مقولات ومفاهيم متجذرة في الغرب، غير أنهم بحسهم النقدي الرفيع وظَّفوها إيجابياً لصالح من التزموا بقضاياه وهو الإنسان عامة، وإنسان وطنهم الذي غادروه على وجه الخصوص.

وهكذا رأينا سعيد يدعو في مؤلفاته، ولا سيما الثقافة والإمبريالية إلى القراءة الطباقية للنصوص، والتي تسمح بسماع صوت المستعمَر، والضعيف، والفقير، والملوَّن، والأسود، وتضعه في مواجهة صوت المستعمِر، والقوي، والغني، والأبيض -الذي يهيمن على أرشيف الثقافة العالمية ويعلو صوته في مختلف جنباتها على الأصوات الأخرى. وسعيد في دعوته هذه إنما يصدر عن مفهوم مستمد من الموسيقا الغربية هو مفهوم النظير الطباقي counter point، الذي يسمح، في الموسيقا، بسماع عزف مختلف الآلات الموسيقية على نحو متزامن دون أن يطغى أحدها على الآخر، مستعينا على ذلك بعلم الهارموني أو الانسجام. يكتب إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية»:

«إننا إذ نعاود النظر إلى الأرشيف أو سجل المحفوظات الثقافي، نأخذ بإعادة قراءته ليس أحادياً univocally، بل طباقياً contrapuntally، وبوعي متزامن لتاريخ الحواضر الذي يتم سرده، ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل الإنشاء المهيمن ضدّها (ومعها كذلك).

في نقطة الطباق counterpoint الخاصة بالموسيقى الغربية تتعارض موضوعات متنوعة فيما بينها، مع امتياز مؤقت يمنح لواحد محدد منها فقط، ومع ذلك يكون ثمة تلاؤم ونظام في التعدد الصوتي الناجم، يكون ثمة تفاعل منظم مستمدٌ من الموضوعات، وليس من مبدأ لحني صارم أو مبدأ شكلي خارج العمل. إنني أعتقد أننا نستطيع أن نقرأ ونفسر، بالطريقة نفسها، الروايات الإنكليزية على سبيل المثال، والتي يتشكل انشغالها (المقموع عادة في أغلب الحالات) مع، لِنَقُل، جزر الهند الغربية أو الهند، وربما يتحدّد بالتاريخ المعيّن للاستعمار، والمقاومة، والقومية الأصلية. وعند هذه النقطة تنبثق سرديات بديلة أو جديدة، وتغدو ذواتاً مؤسسة أو مستقرة إنشائياً»[3].

ورأينا سبيفاك تدعو إلى أدب مقارن جديد يقوم على شفع الدرس المقارن التقليدي للأدب، القائم على المركزية الغربية، بدراسات المنطقة Area Studies مصرّة على أن تتم دراسة أدب «الآخر» المنضوي بلغته الأم، وليس عن طريق الترجمة إلى لغة عالمية (هي إحدى اللغات الغربية). ومع أن «دراسات المنطقة» مفهوم غربي أمريكي، اصطنعته الولايات المتحدة

الأمريكية- لاحتواء مختلف مناطق العالم وتدبّرها بعد الحرب العالمية الثانية، عندما غدت القوّة العظمى الأبرز في العالم، فإن سبيفاك وجهت العناية بلغات المناطق، التي انطوى عليها المفهوم، لِتَخدم فهمَ الدارس لأدب المنطقة المدروسة، ومن ثم استيعاب تطلعات شعبها أو شعوبها وآمالهم وآلامهم وطموحاتهم، دون وساطة الترجمة، التي غالباً ما يلجأ إليها الدراس المقارن للأدب في كثير من حالات الدرس المقارن لأدب المنضوي الضعيف الناطق بلغة غير واسعة الانتشار، كاللغة البنغالية، لغة سبيفاك الأم. وهكذا فإن الأدب المقارن الجديد الذي تدعو إليه سبيفاك يقوم على الجمع ما بين الدرس المقارن للأدب ودراسات المنطقة، مع عناية خاصة بلغة المنطقة المدروسة تفوق عناية العلوم الإنسانية والاجتماعية التي لا تتعدى استخدامها لغة بحث ميداني، بل إنها تسمو بهذه العناية إلى مستوى يُمكِّن الدارس المقارن من تدبر لغة النص الأدبي تدبر الناقد الأدبي الخبير بدقائقه وعلاقاته الداخلية وخصائصه الأسلوبية ومجازاته وصوره، أو قراءته قراءة متمعنة إذا ما رغبنا في استعمال ما دعاه النقاد الجدد بـ Close reading.

ورأينا راي تشو Rey Chow تدعو بدورها إلى إجراء مقارنات ضمن اللغة الواحدة[4]، ذلك أنه «يمكن أن نُدرِّس الطلاب، فيما يبدو لها، كيف يمكن أن يكونوا مقارِنين ضمن اللغات «الفردية»»[5]، فيقوموا بإجراء مقارنات ضمن أدب اللغة الواحدة، ولاسيما في حالات كثيرة تُستعمَل فيها اللغة الواحدة على عدة مستويات، ومن جانب مجموعات إثنية أو عرقية (فالأمريكيون المتحدِّرون من أصول إفريقية African-American يستعملون الإنكليزية-الأمريكية على نحو مختلف عن استعمالها من جانب الأمريكيين من أصول أوربية، أو من جانب أولئك المتحدرين من أصول صينية أو يابانية أو كورية) أو اجتماعية مختلفة، وفي مناطق جغرافية متباعدة، كاللغة الإنكليزية التي تستعمل في بلدان عديدة (الولايات المتحدة الأمريكية، وكندا، والمملكة المتحدة، وإيرلندا، وأستراليا، ونيوزيلاندا، فضلاً على بلدان أخرى يكتب بعض كتابها بالإنكليزية كالهند وباكستان وزمبابوي وغيرها من الدول الإفريقية والآسيوية، نتيجة عيشهم في ظل التَّرِكَة الاستعمارية Colonial Legacy من جهة، وحياة الهجرة والمنفى من جهة أخرى)، واللغة الفرنسية التي تستعمل لغة أُمّاً في بلدان عديدة (فرنسا، وبلجيكا، وسويسرا، وكندا، وبعض الدول الإفريقية، وفي بلدان ما بات يُعرف بالبلدان الفرنكوفونية، ومن جانب كُتّاب عرب وأفارقة يعيشون في فرنسا أو بلجيكا أو سويسرا ويستعملون الفرنسية يخاطبون بها قرّاء مستعمريهم السابقين، ويقدمون من خلالها تجارب فريدة في الحياة الإنسانية في مرحلة ما بعد الاستعمار). هذا إن لم ننس كُتّاب الجاليات المهاجرة في البلدان الغربية الذين ينتجون آدابا بلغات مواطنهم الجديدة، ويعبرون فيها عن تجارب حياة عاشوها، أو عاشها آباؤهم وأجدادهم وسمعوا عنها منهم، بلغاتهم الأصلية، مما يُدعى اليوم بآداب الشَّرْطَةHyphenated Literatures أو الآداب الهجينة

.Hybrid Literatures

ودعوة تشو هي في الواقع نبذ للشرط الفرنسي الذي يصرّ على أن تتم المقارنة بين أدبين مختلفي اللغة، ذلك أن الفروق الثقافية تفضي إلى استعمالات متباينة للغة، وكذلك الشأن بالنسبة إلى الفروق الاجتماعية والعرقية التي تؤثر في استعمال المرء للغة التي يشترك فيها مع شرائح اجتماعية وعرقية وثقافية أخرى تستعمل اللغة ذاتها بطرق متنوعة تسمح بإجراء مقارنات بين مُنتَجاتها الأدبية، وتفسح المجال واسعاً أمام الدرس المقارن للأدب لتدبُّر نصوص المهمشين، والمنضوين، والأقليات في المجتمعات الإنسانية.

ومعنى هذا أن دعوة تشو إلى تبني مقولة الفروق الثقافية، وتَبيُّن انعكاساتها في استعمال اللغة وفي المنتَجات الأدبية ضمن اللغة الواحدة، مستمَدة من منجزات علم اللغة الاجتماعي sociolinguistics والدراسات الثقافيةcultural studies، ولكنها تصب في مصلحة المُهمَّشين والأقليات والمستضعفين في عالمنا وتحاول إنصافهم، وإعادة الاحترام والتقدير لما ينتجون من أدب. وكذلك فإن لجوءها إلى فلسفة «التفكيك» Deconstruction في مساءلتها لمقولات الفكر الغربي وأنظاره النقدية والأدبية، أثمرت زعزعة مُزلزِلةً لهذا الفكر، ومن ثم أضعفت هيمنته على التفكير النقدي والأدب في عالمنا.

والحقيقة أن مساءلة القانون الغربي في الدرس المقارن بأدوات وأفكار ومقولات ومفاهيم وتقانات غربية، تَمكّن منها مقارنونا الثلاثة، ووظّفوها في نقد الفكر الغربي السائد، قد أثمرت تغييرات جذرية في الدرس المقارن للأدب في عالم اليوم.

وأول هذه التغييرات التحوّل من «الأدب المقارن» بتركيزه على تسنم القارة الأوربية والغرب عامة هرمية آداب العالم إلى «الأدب العالمي»[6] World Literature، عبر عوْلمة الدرس المقارن للأدب، وتجاوز الحدود التي أقيمت بين آداب أوربة والغرب وآداب سائر العالم، وتلك التي أقيمت بين الآداب الكبرى والآداب الصغرى، وبين الآداب الرسمية، والآداب الشعبية، وبين آداب الأكثرية وآداب الأقلية، وبين آداب الغرب وآداب الشرق، وآداب الشمال وآداب الجنوب. وهو ما جعل جامعة هارفرد تُقدم على دعوة ديفيد دمروش أستاذ الأدب المقارن في جامعة كولومبيا إلى تسنم كرسي الأدب المقارن فيها للمساعدة في بناء قسم عولمي Global Department، ودمج برنامج الدرجة الجامعية الأولى ببرنامج الأدب المقارن في الدراسات العليا، وقد نجح الرجل، كما تؤكد ذلك أعماله ونشاطاته المتنوعة، في خلق قسم موحّد يمثل في رأيه «الأدب المقارن العولمي» Global Comparative Literature على نحو أفضل، ودفع عملية عولمة الدرس المقارن للأدب فيها. وخلاصة هذا التغيير هي التحول من القارية الأوربية إلى العالمية أو الكوكبية، وما يواكب هذا التحوّل من نظرة إلى الإنسان على أنه واحد أينما كان، وكائناً من كان.

وواقع الحال أن هذا التحوّل قد قاد إلى توسّع في متن corpus الأدب المدروس مقارنياً

ليشمل متوناً غير المتون الغربية المحكومة بالقانون الأدبي الغربي -الأمر الذي أدى في نهاية المطاف إلى النظر إلى القوانين الأدبية الأخرى التي تحكم الآداب غير الغربية. ومعنى هذا أن المتن الأدبي الكوكبي أو العولمي الذي سيصدر عنه المقارنون المعاصرون متن محكوم بقوانين عديدة، والقانون الأدبي الغربي ليس إلا واحداً منها، وديموقراطية المعرفة تُحتِّم الأخذ بالحسبان ما تُقرُّه القوانين الأدبية الأخرى، ولا تكتفي بالقانون الغربي وتتّخذه معياراً ومقياساً تُقيِّم بهما الآداب الأخرى، وتصنفها بعدها، وتحدد مواقعها في دائرة الأدب العالمي -قرباً أو بعداً من المركز تبعاً لهما. إن عالم اليوم لم يعد أحادي القطب، ولا ثنائيه، وإنما هو متعدد القطب، حتى في مجال الأدب والفن، ذلك أن لكل أمة أدبها، ولكل شعب فنه، والمنظور العولمي في الدرس المقارن للأدب يؤمن بالديموقراطية ما بين آداب العالم، ويحارب مناطق النفوذ اللغوي والأدبي التي تسعى من خلالها بعض القوى العظمى إلى فرض هيمنتها على العالم بما تملكه من قوة اقتصادية أو عسكرية.

لقد جاء المقارنون الثلاثة من الأطراف، من الضواحي، من المحيط، من الهامش، واستوطنوا القلب من المركز، غير أنهم لم ينسوا مساقط رؤوسهم، حيث فتح كل منهم عينيه على الحياة فيها، وحملوها في عقولهم، وحاولوا من خلال مواقعهم المتميزة في المؤسسات الجامعية الأمريكية أن يغيروا مواقف الحاضرة من الضواحي، وموقف المركز من المحيط، ومركز المتن من الهامش، وعملوا على تغيير طبيعة العلاقة التي يمكن أن تقوم ما بين الطرفين، مؤكدين ضرورة قيامها على الاحترام والتقدير المتبادلين، وعلى نبذ كل مظاهر الطبقية الأممية التي سادت في المرحلة الاستعمارية وما بعدها. وكان ذلك لإيمانهم بثقافتهم الأم، وكونها تشكل مصدر غنى للثقافة الإنسانية، ولذلك حضوا على احترام «التنوع» في الحياة الإنسانية، وعلى ضرورة احترام «الآخر» بصرف النظر عن لونه، وعرقه، ولغته، ودينه، وموقعه الاجتماعي، والاقتصادي.

وفضلاً على ما تقدم فقد كانوا يؤمنون بأن الإنسان واحد، وفنه واحد، وأدبه واحد، وشفعوا إيمانهم العميق بإنسانية الإنسان، أينما كان، وأياً كان، بالتزامهم العميق بمناهضة الظلم أينما كان، خاصة وأنهم شهدوا مظاهر صارخة منه في بلدانهم الأصلية: سعيد بطرده من وطنه، وإحلال المغتصِب فيه بالقوة الغاشمة؛ و سبيفاك بالاستعمار البريطاني لبلادها واستغلال خيراتها ونهب ثرواتها حتى الثقافية منها؛ وراي تْشوي باحتلال بريطانيا لبلدها واقتطاعها له من أمه الصين، وفرض ثقافة المحتل ولغته ونظامه على مختلف وجوه الحياة فيه، وعاشوا كذلك عقابيل هذا الظلم في الفترة ما بعد الاستعمارية، وخبروا التركة الاستعمارية لاحقاً وما تركته من تخلّف وفقر يفتكان بمجتمعاتهم، ويبقيانها في موضع المنضوي الأبكم، الذي لا يمكنه أن يتكلّم[7].

وهكذا فإنهم بزعزعتهم للمركزية الغربية من خلال مساءلة أسسها، وتوسيعهم لدائرة

البحث المقارني لتشمل آداب الغرب وما وراء الغرب، ودمجهم لآداب الجنوب في متن الأدب العالمي، ومنح قوانينها الأدبية ما تستحقه من احترام وتقدير في ظل تعددية القطب في عالم الأدب والفن والثقافة؛ وتفكيكهم في نهاية المطاف مختلف مقولات الدرس المقارن وشروطه على الطريقة الغربية، تفكيكاً لم يكن عدمياً البتة، بل كان تفكيكاً إيجابياً أسهم في الخروج من مأزق هذا الدرس الذي وصل به مسعاه الغربي إلى طريق مسدود، بعد أن وضعه على سكة عولمة حميدة تؤمن بتعددية الثقافات والآداب والفنون، مثلما تؤمن بوحدة الإنسان.

هوامش:

(1) انظر كتابها: Myself Must I Remake: The Life and Poetry of W. B. Yeats, (1974).

(2) انظر: Gayatri Chakravorty Spivak, Death of A Discipline (Columbia University Press, New York, 2003).

(3) انظر: Edward W. Said, Culture and Iimperialism (Alfred A Knopf New York, 1993), p. 51.

(4) انظر: Rey Chow, “In the Name of Comparative Literature”, in: Comparative Literature in the Age of Multiculturalism, Edited by Charles Bernheimer (The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995), pp. 107--116.

(5) انظر: Rey Chow, “In the Name of Comparative Literature”, in: Comparative Literature in the Age of Multiculturalism, ibid, p. 114.

(6) ربما كان من الضرورة بمكان التذكير بأن مفهوم غوته للأدب العالمي Weltliteratur مفهوم هرمي/طبقي، لا ينظر إلى جميع الآداب نظرة واحدة، وهو ما نبّهت عليه ت. ليزيرفوت في بحثها المعنون بـ «من الأدب العالمي (بتصور غوته) إلى الأدب العالمي (بالتصور الشائع لاحقاً) إلى الأدب العالمي (بالمنظور الفرنسي)»، حيث كتبت: «على الرغم من رغبة غوته المبدئية في تحطيم القانون الثابت للكلاسيات بالتجرؤ على اقتراح أنه من الممكن الإعجاب بالمؤلفين المعاصرين، فإن مفهوم «الأدب العالمي» لديه يظل مفهوماً نخبوياً يُفضِّل الإنتاج الأدبي لأمم معينة على الإنتاج الأدبي لأمم أخرى (فرنسا على ألمانيا)، ولفترات معينة على فترات أخرى(العالم القديم على العالم الحديث)، ولأجناس معينة (الشعر بدلاً من الرواية)، ولقرّاء مُعيَّنين (أولاء الذين ينتمون إلى طبقات النخبة بدلاً من الطبقات الأدنى)».

وانظر: Typhaine Leservot, “From Weltliteratur to World Literature to Littérature-monde: The History of a Controversial Concept”, in: Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-monde, edited by Alec G. Hargreaves, Charles Forsdick and David Murphy (Liverpool University Press, Liverpool, 2010), p. 40

(7) الإشارة إلى مقالة سبيفاك الواسعة الانتشار: Gayatri Chakravorti Spivak, “Can the Subaltern Speak?” in: Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds) Marxism and the Interpretation of Culture London (Macmillan, London, 1988).



التفكير في ما لا يُقارَن

بينيديكت ليتيلييه

ترجمة: عماد موعد

مترجم من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

بينيديكت ليتيلييه Bénédicte Letellier محاضرة في الأدب المقارن في جامعة جزيرة رينيون منذ عام 2008. تعمل بشكل رئيسي على الآداب العربية المعاصرة، والعلاقات متعددة التخصصات بين الشعر والعلم والترجمة. وهي نائب رئيس المركز الدولي للبحوث والدراسات متعددة التخصصات، وعضو في الجمعية الفرنسية للأدب العام والمقارن والجمعية البلجيكية للأدب العام والمقارن. بينيديكت ليتيلييه حاصلة على دكتوراه في الأدب المقارن من جامعة باريس الثالثة (السوربون الجديدة) عام 2007. كما أنها حاصلة على ماجستير في اللغة العربية وماجستير في الأدب المقارن.

توضح بينيديكت ليتيلييه في هذه المقالة أن القابلية للمقارنة يتم تحديدها بشكل أساسي من خلال مبدأ العلاقة التناظرية العادلة أو المقياس المنصف وتخضع ضمنياً لعملية تحقق ثنائية (قابلة للمقارنة - ما لا يقارن). يستخدمها المقارن لتمييز وتحديد الهويات التي تتفاقم بعد ذلك في توتر جذري (متشابه للغاية / مختلف للغاية)، رغم أنها تقدم نفسها له أيضاً في ضبابية تقاطعاتها. لذا، تقترح بينيديكت ليتيلييه، بناءً على اعتبارات جان بيسيير وعلى التفكير التخطيطي لدولوز وغواتاري، كمقدمة لمقارنة جديدة للتفكير في القابلية للمقارنة وفقًا لمبدأ الاختلاف التدريجي، والتي من شأنها أن تأخذ في الحسبان عدم القدرة على اتخاذ القرار والغموض باعتبارهما مقولات معرفية

في صياغة السياقات الأدبية.

عنواني دعوةٌ للتفكير معاً في القابلية للمقارنة وبشكلٍ أكثر تحديداً فيما لا يقارن. ليس المقصود، كما يقترح كتاب مارسيل ديتيان Marcel Détienne، «مقارنة ما لا يقارن» بل هو التساؤل في محتوى وملائمة هذا المصطلح. يُستخدم مصطلح «ما لا يقارن» قليلاً في التفكير النظري للمختصين في المقارنة. هذا أمرٌ مفهوم إذا تصورنا أنه يتجاوز أو ينخفض عن حدود المقارنة. في الواقع، نلاحظ أن أي متخصص بالمقارنة يتجنب مقارنة ما لا يقارن. وإذا غامر في هذا المسعى، مثل مارسيل ديتيان، فسوف يأتي عاجلاً أم آجلاً ليثبت أن موضوعات دراسته ليست سوى موضوعات لا تقارن. في أثناء قراءة الكتاب الأخير لدانيال هنري باجو Daniel-Henri Pageaux، لاحظتُ جملة تبيّن بوضوح فكرة ضمنية في ممارسة ونظرية المقارنة والتي أقترح عليكم العودة إليها. «بالطبع عليك أن تقارن ما هو قابل للمقارنة» (Pageaux 2008: 72). بادئ ذي بدء، أود أن يتم التساؤل حول «بالطبع» وتعبير «مقارنة القابل للمقارنة».

تشير كلمة «بالطبع» إلى إجماعٍ لا يبدو ضرورياً حتى التشكيك فيه، بما أنه يقوم على الحس السليم والبداهة. كما يذكر الكاتب المحتوى بواسطة حشو «مقارنة القابل للمقارنة»، وهو حشوٌ من نوع «الصعود إلى الأعلى go up». ومع ذلك، إذا اتفقنا على مقارنة ما يمكن مقارنته فقط، فسيظل كلُّ شيء ممكناً بحاجة إلى التحديد والتقيد. وبالمثل، إذا اعترفنا بأن الأشياء التي تسمح فقط بظهور علاقة تماثل قابلة للمقارنة، سيكون ذلك هو التضمين المتناقض لـ «بالطبع»، يبقى تحديد حدود شرط الاحتمال هذا. في الأساس، يتم تقديم «مقارنة ما هو قابل للمقارنة» كبرنامجٍ تطبيقي يسّوغ ويضفي الشرعية على ممارسة معقولة ومنطقية للمقارنة ولكنه لا يسمح بتحديد حدود المجال، في حين أن هذا المفهوم الحصري على وجه التحديد يفترض المستحيل والأشياء التي لا تقارن. بعبارةٍ أخرى، يعتمد مفهوم المقارنة هذا على مبدأ ضمني للتحقق من صحة ثنائية، قابل للمقارنة-غير قابل للمقارنة، والتي تعرض بشكلٍ متناقض حدوداً ضبابية (تُفهم على أنها واضحة) عندما يتساءل المرء عن وجودها أو في تحديد الأضداد.

لاستحضار حدود الفكر، يتبنى بيير ليجيندر Pierre Legendre استعارة فتغنشتاين Wittgenstein«الصارخة» التي علق عليها هايدجر، والتي تبدو لي بنفس الأهمية لتوضيح مفهوم معين للمقارنة:

الصعوبة التي يجد الفكر نفسه فيها مشابهةٌ لصعوبةِ الرجل الموجود في غرفة يرغب في الخروج منها. أولاً، يحاول عبر النافذة، لكنها مرتفعةٌ جداً. ثم يحاول استخدام الموقد، لكنه ضيقٌ جداً. ومع ذلك، كان عليه فقط أن يستدير ليرى أن الباب لم يتوقف

عن أن يكون مفتوحاً (Legendre 2006: 191)

إن مقارنة ما لا يقارن هو الخروج من خلال مخارج «عالية جداً» أو «ضيقة جداً»، في حين أن «مقارنة ما يمكن مقارنته» تعني رؤية هذا الباب المفتوح والذهاب عبره. بالتأكيد، هناك تأثيرٌ إيجابي في البحث عن الباب المفتوح الذي لم يفكر فيه أحد. ولكن من وجهة نظر منهجية، فإن الممارسة هي دفع الباب المفتوح، كي لا نقول مقارنة القابل للمقارنة.

المقارنة

ومع ذلك، فإن القابلية للمقارنة كما هي متصورة في هذه الصيغة لا يتم التفكير فيها انطلاقاً من مكانٍ بل انطلاقاً من مبدأ. علاوة على ذلك، كما يشير باجو D.H Pageaux، يتطلب القابل للمقارنة ألا تكون الفجوة التفاضلية كبيرة جداً ولا صغيرة جداً. بعبارةٍ أخرى، يتوافق القابل للمقارنة مع نسبة تناظرية عادلة أو حتى مع مقياسٍ منصف. إذا استخدمتُ استعارة الغرفة، فإن القابل للمقارنة يُقاس بالفتحات التي لا تقدم تطرفاً، أي فتحة ليست عالية جداً ولا ضيقة جداً.

لذلك يستدير بعض مختصي المقارنة ويعبرون عبر الباب المفتوح: إذن قاموا بعد ذلك بدفع حدود المقارنة. في الأساس، يقدمون مجموعةً أوسع من التماثلات اعتماداً على التفكير بمقياسٍ منصف.

من هذا المنظور، يمكن أيضاً وصف تطور المقارنة على أساس تعريفات العام l'universel[1] (Julien, 2008). في الواقع، إن إعادة تعريف هذه المفهوم غالباً ما سمحَ بحلِّ قيودٍ منطقية أو مفارقة. مع الحفاظ على برنامجٍ دقيق للغاية: «التجميع كتوطئة للتشابه» (DH Pageaux 2008: 11)، توطئة للفجوة التفاضلية المنصفة.

عندئذٍ يكون العام l'universel نتيجة للعبة إدراج واستبعاد يتم تثبيت قواعدها على أساس مبدأ تناظري أو ثنائي التكافؤ. في حالة الإدراج، نرى أنه مجرد تغييرٍ في المقياس من الواحد إلى المتعدد. ومع ذلك، يسمح تغيير المقياس على الأكثر بتوسيع الغرفة ولكن لا يغيّر مبدأ الانفتاح. باختصار، تتمثل الفجوة التفاضلية في توفيق الاختلاف والتشابه عن طريق مبدأ التكافؤ الذي يثبت صحة القياس من عدمه؛ إنه قبول إمكانية تحديد الحدود وعدم تحديدها في نفس الوقت أو أن يكون الباب مفتوحاً ومغلقاً. من وجهة النظر هذه، فإن هذه المصالحة هي للمفارقة انتهاكٌ لمبدأ التكافؤ. لذلك، فإن هذا التفكير في المقياس المنصف يستنطق، في المقابل وبشكلٍ حتمي، مفاهيم الهوية والحدود في محاولة لحلّ هذه المفارقة.

لقد وجدت المقارنة فعلياً أكبر شرعيتها في القدرة ذاتها على تمييز الهويات، سواء كانت فردية أم عامة وغير ذلك. إن مسألة رسم حدود هذه الهويات وتحديدها هي دون شك ما يشّكل معرفة المُقارن. يُظهر هذا الأخير الفطنة، والموقف الذي يسمح له بإجراء حوارٍ بين الثقافات أو الشروع فيه أو تجديده. ومع ذلك، فإن هذا الاعتراف المتبادل بالهويات يكشف عن الآداب التي تختلط انطلاقاً من التعددية أو التقاطعات التي يصعب أحياناً تحديدها بدقة. إن ظاهرة التغيير والتهجين تتكرر في تاريخ الآداب وتظهر بوضوح وجود حدود ضبابية. هذه المسألة أيضاً هي أكثر إشكالية لأن الحدود لم يتم تحديدها بشكلٍ حقيقي أو حتى تعريفها، رغم أن هذا المفهوم يُنظر إليه كأداةً محددة لمعرفة المُقارن.

بينما يلاحظ البعض أزمة في الأدب المقارن، يتساءل آخرون عن ظاهرة العولمة لتفسيرها لأنها تتطلب مراجعة النماذج. ومن هنا جاء سؤال ديدييه كوست Didier Coste، على سبيل المثال:

ما الذي يتأثر في الأدب المقارن أو يتهدد بالعولمة أكثر من غيره؟ هل هو الأدب، هل هي القابلية للمقارنة، هل لا يزال المصطلح محذوفاً من التركيب التعبيري (دعنا نقول «دراسة»، من بين أمور أخرى: الوصف والتفسير والتاريخ، والعلم)؟

في الواقع، هذه الظاهرة تثير التساؤل، على وجه الخصوص، حول الحدود ودرجة الجوار. وبالتالي، يمكن قراءة القابلية للمقارنة وفقاً لتغيرات المقياس التي لوحظت في دراسة ما يسمى بالعلاقات «بين الثقافات». ومع ذلك، لا يمكن للمرء عاجلاً أم آجلاً أن يلائم فرقاً كبيراً جداً أو يتجاور مع الآخر الجذري دون مواجهةِ ما لا يقارن. نتيجة لذلك، قد يميل المرء إلى القول إن القابل للمقارنة يُبنى انطلاقاً من حدودٍ ومجاورات تتلاقى ولكنها ضبابية.

قبل الاقتراب من ما لا يقارن، دعونا نُلخص: قابلية المقارنة تضمن قياساً منصفاً وموضوعية وصلاحية علمية، والتي تشكل حداً مضمراً للفكر وممارسة المُقارنين. هذا الحد، الذي حدّده الحقل لنفسه بشكلٍ حدسي، مُطمئن من نواحٍ كثيرة (لأنه يحافظ على فكرة الهوية والملكية). بذلك، فإنه يُذكر تماماً بـ modus des latins الطريقة اللاتينية. إنه الحد المناسب الذي دافع عنه هوراس Horace: Es modus in rebus (Horace: Livre I, vers 160) أوmodus ponens الذي يصف استدلالاً منطقياً، وحداً منطقياً والموجود في نظرية المجموعات. يعدّ التقييد المنطقي أو المقياس المنصف وسائل فعالة لعدم بناء تفكير على الحالات الحدودية وعلى التطرف، ناهيك عن حالات لا يمكن مقارنتها.

ومع ذلك، هناك متطرفات جعلتها النظرية الأدبية، النقد على الأقل، قابلة للقراءة

انطلاقاً من مبدأ القياس المنصف. إنها موضوعات للدراسة تتميز بالآخر الجذري. سأتناول ثلاثة أمثلة من الخطاب الأدبي (علمي أو خيالي): الغرائبية وفقه اللغة والاستشراق. سأبين أنها تقدم مفارقات عند استنادها إلى مبدأ التكافؤ وفكر المقياس المنصف.

1. تقدم الغرائبية، كما يلاحظ باجو(2008: 75-85)، نوعين من وجهات النظر للآخر: من جانب، يكون الاختلاف انتقالياً، ومن جانبٍ آخر يكون متطرفاً. يشير النوع الأول بشكلٍ خاص إلى الغرائبية كما عرّفها فيكتور سيغالن Victor Segalen، أي «القدرة على تصور الآخر» والتي تفترض «الشعور بالتنوع». والنوع الثاني، الذي سأحتفظ به للتحليل، يشير إلى غرابة لم يتم فيها حقيقة اجتياز المسافة الفاصلة مع الآخر. يلاحظ باجو ثلاثة مبادئ لتحديد ذلك: التجزئة (التي تنشأ من تقييم تعسفي للعناصر المهمة)، المَسْرَحة (التي تبدو منطقية من مشهد الغربة عن الواقع حيث يتم عرض الآخر) وتأنيث الثقافة. فيما يتعلق بالمبدأ الأخير لنقول إنه يوقظ افتتاناً بالآخر (الانجذاب-النفور) الذي تنبثق منه قضية الهوية.

2. يكشف النص القديم عن نظراتٍ متطابقة إلى حدٍ كبير عندما يصبح موضوعاً لدراسة المنظرين الأدبيين أو متخصصي فقه اللغة. سأعتمدُ في عرضها على مقالٍ لصوفي رابو Sophie Rabau. يمكن اعتبار هذا النوع من النصوص إما وثيقة أثرية أو كموضوعٍ جمالي. في كلتا الحالتين، يبرز السؤال عن المسافة الزمنية والمكانية بين النص ومؤداه. يمكننا أن نأخذ المبادئ الأساسية الثلاثة التي تحدد «الأثر الغرائبي» (Pageaux 2008: 75) لتطبيقها على قراءات متخصصي فقه اللغة للنص القديم، مع بعض الفروق الدقيقة في المصطلحات. في الواقع، من جانب، تذكر صوفي رابو أنه بالنسبة لمتخصص فقه اللغة، «النص ليس سوى جزءٍ من كلٍّ يجب إعادة تكوينه». ثم تُبين أن متخصص فقه اللغة يستطيع من خلال «الإبعاد الإبداعي» تأجيل الصعوبة التأويلية. تسمح لنا ثلاثة أنواع من خيالات متخصصي فقه اللغة (خيال المؤلف والسياق والنص) بمقاربة النص القديم. أخيراً، حتى لو لم يكن الحديث بشكلٍ صارمٍ عن تأنيث النص، فإن النص القديم يثير الافتتان بالمصدر الذي يتم انطلاقاً منه تحديد الهوية من حيث السلطة والبنوة.

في إحدى الحالات، تُظهر الغرائبية تقييماً للآخر؛ في الآخر، يمجده فقه اللغة. الافتتان بالمجهول أو بسلطة النموذج يجعل الاختلاف جذرياً لدرجة أنه ينشئ مسافة مكانية أو زمنية تشّكل في حد ذاتها عقبة أمام الدراسة. في الأساس، يقدم هذان الخطابان مفارقة صاغتها صوفي رابو بهذه المصطلحات للخطاب النظري في مواجهة

نص قديم: «كيف يمكن للنظرية الأدبية أن تقلص الفجوة مع الحفاظ على الأصل؟» (Rabau 1999: 278) وسواء كان الخطاب نظرياً أم خيالياً، فهذه هي نفس المفارقة، والتي تكون أكثر قابلية للقراءة لأن الحالات هي حدود. يبدو لي أن ملاحظة خطاب متخيل خاص بالنظرية، أو الملاحظة التي تقودنا إليها رؤية صوفي رابو، أو اللجوء إلى التمثيل المتخيل للآخر مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بفكرة المقياس المنصف. من الواضح أن قراءة النص القديم أو الأثر الغرائبي ينم عن الرغبة في تقليص الفجوة. هذه الازدواجية في الآخر التي هي جذرية وقابلة للاختزال في الآن ذاته، لها ميزتان: من ناحية، إنها تُركّب مواجهتين: العام والخاص، الموضوعية والذاتية. من ناحية أخرى، القدرة على إدراك حساب قيمة الحقيقة فيما تم التعبير عنه مع الحفاظ على نسبية معينة للنموذج الأولي. لكنها ليست طريقة للخروج من المأزق النظري.

3. لفهمه بشكلٍ أفضل، دعونا نأخذ مثال الاستشراق الذي ما هو إلا شكلٌ من أشكال التأثير الغرائبي في الخطاب النقدي. يهدف خطاب إدوارد سعيد إلى تسليط الضوء على هذا التخيل للآخر الذي وضعه المستشرقون الأوروبيون. لإثبات أن الاستشراق هو حالة حدودية وتناقضية للمقياس المنصف، شرع في تحليله من وجهة نظره، من التجربة الشخصية لفلسطيني عربي في الغرب. يلخص في مقدمته واقعه بثلاثة جوانب تذكر بالمبادئ الثلاثة التي حددها باجو. أو المواقف الثلاثة موضع تساؤل صوفي رابو: المؤلف الذي لا يمكن له أن يكون شاملاً يركز على بعض النصوص التي تعد كأجزاء من كلّ مستشرق. ويميز المعرفة النقية عن المعرفة السياسية من أجل إظهار تطور تمثيل معين للشرق من قبل الغرب. ويقول إن الخيال أو التمثيل المسرحي فيما يتعلق به في وضع أفضل لفحص قيمة الحقيقة لأن بعده الشخصي يضعه في مركز سلطة للمقياس المنصف. ولكن إذا تبين أن الخطاب الاستشراقي الخاضع لمبدأ التكافؤ هو تمثيلٌ زائف للآخر، فإن خطاب إدوارد سعيد عن الاستشراق هو إعادة لرسم فكرة المقياس المنصف. وبالتالي، فإن واقعه، بكونه موقفاً للفكر، لا يفلت من المفارقة: فهو يُظهر أن الاستشراق هو «نظام من التخيلات الأيديولوجية» (Saïd 1980: 346) ولكن رؤيته، كما يستنتج هو نفسه، لا تقدم حقاً حججا «لشيء ما موجب»(350). وختاماً، يطرح سؤالاً مفتوحاً يعيد التأكيد على الاهتمام بفكرة المقياس المنصف بناءً على مبدأ التحقق الثنائي: «كيف تكتسب الأفكار السلطة، «الحالة السوية normalité» وحتى حالة الحقيقة «الطبيعية naturelle»؟» (351).

باختصار، تقدم الغرائبية أو فقه اللغة أو الاستشراق ترجمات للآخر تهدف إلى التحدث في وقتٍ واحد عن القريب والبعيد، والتشابه والاختلاف. بعبارةٍ أخرى، فإن

القابل للمقارنة، وهو ليس متشابهٌ جداً ولا مختلفٌ جداً، يتم بناؤه من خلال تكافؤات والتي أقنعتنا صوفي رابو، في حالة النظرية الأدبية في مواجهة النصوص القديمة، بأنها تساهم في شرعية خيالية ومفارقة تتمثل في التشكيك في الفكر الذي يخلقها (أي المقياس المنصف). تظهر هذه التخيلات كحلولٍ للمفارقة التي أثيرت.

بالطبع، هذه المقاربات قابلة للمقارنة بقدر ما يتم وضع الآخر في مركز الخطاب. لكنني سأدلي بملاحظتين بعد ما قلته للتو مما سيسمح لي بتعميق هذا التفكير حول ما لا يقارن.

-1 هذه المركزية محفوفة بالمخاطر وهشة لأن الآخر يتبين إلى حد ما أنه مدلولٌ متخيل يهدف إلى الإسهام في التعريف الإيجابي للذات، وبالتالي إلى عملية إدماج أو استبعاد في نموذجٍ يُحدد فيه الآخر حدودها حسب لعبة المركز والمحيط. وهذا ما يفسر على وجه الخصوص المشكلات الأيديولوجية والسياسية التي أثارها إدوارد سعيد. لذلك فإن المُراد قبل كلّ شيء، كما استنتجت صوفي رابو وإدوارد سعيد في مجال تخصصهما، إدراك تخيل الآخر. ومع ذلك، فإن تسليط الضوء على التمثيلات الكاذبة هو في ذاته خاضع لإمبراطورية الصحة أو الخطأ[2]. إذا كان نهج المُقارن يتألف من التحقق من صحة المعبّر عنه والتمثيلات المصاحبة لها، فإن هذا النهج لا يفلت حقاً من إمكانية أن يكون، عاجلاً أم آجلاً، هنا أو في أي مكان آخر، خاطئاً عبر مبدأ النسبية لوجهات النظر. ينشأ العمى المدان على وجه التحديد من مجموعة من المسلمات التي تفرض موقفاً معيناً وبرنامجاً لن يكون أكثر من برنامج مراجعة. في أفضل الحالات، تنتهي هذه التحليلات بتساؤل، وغالباً بطريقة توافقية، وبتسوية، وبمراجعة حدود الآخر القابلة للمقارنة. لكن الإجماع مع ذلك يعتمد على مفارقة: إمكانية التحقق من صحة ما يمكن مقارنته وفقاً لتعيين حدود قابل للمقارنة-غير قابل للمقارنة محددة بوضوح وملاحظة الحدود الضبابية التي تثير التساؤل حول مبدأ التكافؤ.

2. يفترض تمثيل الآخر معرفة الحدود التي يمكن من خلالها تطبيق المسند إلى «الآخر». من هو الآخر؟ أو ما الذي تشير إليه الذات le même؟ ما هي الحدود التي تسمح لي أن أقول إنني لست الآخر؟ كيف نميز في النص بين الجزء المتعلق بالآخر والجزء المتعلق بالذات؟ كما يقول بيير برونيل Pierre Brunel، «النص ليس دائماً نقياً. يحمل عناصر أجنبية. هذا الحضور يشكل حقيقة المقارنة». (Brunel 1989:29) من المسلم به أن العبور من الأنا إلى الآخر يكشف عن حدودٍ ضبابية وأنه من المستحيل تحديد امتداد المسند إلى الآخر في النص بدقة.

إن الرؤية التي اقترحها باسكال لودفيغ Pascal Ludwig في مقالته «المفاهيم

الغامضة والحدود الضبابية» التي ظهرت في عدد خاص من مجلة Pour la science المخصص لـ «الحدود الضبابية»، مفيدة للغاية في هذا الصدد. ستسمح لي بالنظر إلى القابلية للمقارنة ليس فقط من منظور معارضة قابل للمقارنة- غير قابل للمقارنة.

يأخذ المؤلف مثالاً على مفارقة الاستدلال التراكمي، وبالتحديد كومة الرمل التي أعلنها أبوليدس الملطي (تلميذ إقليدس). أتناول هنا تلخيصه: «إذا اعتبرنا أن حبة ما لا تشكل كومة، وأن إضافة حبة لا يكفي لتحويل شيء ليس في البداية كومة من الرمل إلى كومة من الرمل - من الواضح على سبيل المثال أنه لا يكفي إضافة حبة أو حبتين لعمل كومة - يجب أن يكون المرء قادرًا على الاستنتاج المنطقي أن 100,000 حبة من الرمل لا تشكل كومة». استنتاج عبثي. في الواقع، تستند الحجة إلى مبدأ القياس الاستثنائي modus ponens (إذا تم التحقق منP، فإن Q تم التحقق منها أيضاً). ولكن، في هذه الحالة بالتحديد، «لا يحافظ القياس الاستثنائي modus ponens على درجة صحة الفرضية». ومع ذلك، كما يلاحظ لودفيج، «الحديث عن درجة حقيقة قضية ما يرقى بوضوح إلى التخلي بشكل نهائي عن مبدأ التكافؤ».

وبالتالي، فإن هذا المنطق يدعونا لقراءة أمثلتنا الثلاثة ليس على أساس ما يكون خطاباً متخيلاً عن الآخر (أو تمثيلاً خاطئً) ولكن على أساس درجة معينة من الحقيقة حول هذا الآخر. إذا كان P هو الشرق أو النص القديم أو الآخر، فإن Q هو الاستشراق أو المتخيل اللغوي أو الغرائبية، مع درجة أقل من الحقيقة حول هذا الآخر. لا يحافظ الاقتراح Q على درجة الحقيقة لـP. بشكل أساسي، تنطبق المسندات الملتبسة إلى درجة معينة لأن «المسند الملتبس له حدود ضبابية».

أيضاً للهروب من مفارقة مبدأ التكافؤ، يمكن التفكير في المقارنة انطلاقاً من حدودٍ ضبابية وفقاً لمبدأ التغيّر التدريجي. إن ما يسمى بالحالات الحدودية في فكرة المقياس المنصف ستكون، في فكرة استمرار قابلية تطبيقه إلى حد ما على تمثيل حقيقي. ومن ثم فإنه ليس لمصطلحي القابلية للمقارنة وعدم القابلية للمقارنة معنى إلا من منظور المنطق الكلاسيكي.

باستخدام الكلمات الختامية لإميليان بانيث نويلهيتاس Emilienne Baneth-Nouailhetas في مقالتها «كيفية عدم المقارنة؟»[3]،غير القابل للمقارنة، «مكان الرعب»، أو الشكل المفرط للمقارنة، لديه ميزة تسليط الضوء على الحدود المنطقية والطرق المسدودة لممارسةٍ معينة ولفكرٍ معين في المقارنة. وليس هذا فقط، ولكن إذا لم يتم تحديد ما لا يقارن من خلال قيمة الحقيقة لمقياسٍ منصف، فإنه لا يعود خاضعاً لضرورة التكافؤ أو التشابه. يكتسب الأدب المقارن شرعية جديدة إذا لم يعد يقتصر على

ترجمة الآخر عبر التكافؤات.

إذن، يمكننا تناول الملاحظات التي أدلى بها جان بيسيير في خطابه بصفته الرئيس المنتهية ولايته لـ AILC في عام 2002، والقول بأن الأدب المقارن يمكن أن يجد الشرعية، ليس فقط في الوعي بالمتخيل (أو التمثيلات الكاذبة)؛ ولكن قبل كلّ شيء في عدم القدرة على اتخاذ القرار[4] التي تسلط الضوء من خلال قوتها السياقية. يلاحظ جان بيسيير J. Bessière معرفة مشتركة يُعاد النظر فيها باستمرار: «وهكذا، كما يقول، فإن لعبة حدود الأدب اليوم لا تتوقف إلى حدٍ كبير عن التنوع وإعادة التكوين». ولتجنب «التعميمات الخاطئة» أو «تجسيدات العولمة» أو الاختلاف، فإنه يقدم بعض السبل للتفكير المنهجي الذي يتطلب، في رأيي، إعادة النظر في القابلية للمقارنة كما ذكرت للتو.

لا يتعلق الأمر بشرعنة الأدب المقارن من خلال فلسفة وضعية، أو رفضه لأنه لا يمكنه العودة إلى الموضوعات بصرامة مثل دراسة أدبية محلية. إنها مسألة شرعنته من خلال قوته السياقية ومن خلال التنسيق الأوسع للدراسات الأدبية التي ينطوي عليها حسب المقتضى. أُعطي ما قلته للتو صياغة أوسع: بناء كلّ نموذجٍ نقدي على نحو يسمح بقراءة أكبر عدد من السياقات الأدبية؛ جعل السياقات المختلفة استجواباً للمعرفة المشتركة. بناء نماذجنا النقدية الناتجة عن هذه الحركة على نحو يسمح لنا من خلال الاستدلال بتحديد سياقات جديدة - على أوسع نطاق ممكن[5].

يبدو لي أن هذا يرقى من جانب إلى تصور القابلية للمقارنة على أنها ديناميكية أو انتقالٍ محتمل للسلوك النقدي ومن جانبٍ آخر إلى إسناد وظيفة نقدية جديدة للأدب المقارن: باستخدام صياغة جان بيسيير، «رسم صياغة السياقات الأدبية [...] بطريقة تجعل هذه الحدود قابلة للقراءة عادة ودون تجسيدٍ للعولمة أو تجسيد للاختلاف». من وجهة النظر هذه، فإن الاعتراف بمسألة عدم القدرة على اتخاذ القرار «التي لا تتوقف مطلقاً عن إنعاش ملاحظة تقاطع السياقات المعرفية» هو التمهيد الأساسي لممارسة مسار جديد للمقارنة. إذا كان الأدب المقارن يمكن أن يجعل الحدود الضبابية ولعبة الحدود بين الآداب قابلة للقراءة ومفهومة، فسيكون من الضروري عندئذ التخلي عن فكرة المقياس المنصف من أجل ربط علاقة أو حتى توتر بين ما هو متشابه للغاية و/ أو مختلف للغاية، من أجل استكشاف إمكانية التعبير عن هذه الأشياء في أوسع سياق ممكن.

استخدام الضبابية في النقد العربي

لتوضيح رؤيتي، سأتناول مثالاً: الفانتازي fantastique. لسببٍ بسيطٍ للغاية: إنه مفهوم خاص للغاية بالآداب الأوروبية. بمجرد إخضاعه لسياقٍ عربي ومقارنته بأدبٍ قصصي عربي، فإنه يقود إلى التفكير بما استطاع روجر بوزيتوRoger Bozzetto ملاحظته أمام إنتاجات الخيال الأدبي لأمريكا اللاتينية، أي أن «هذا الأدب، الذي يولد الحدس الذي يشير إلى شيء مشابه لما نسميه هنا «الفانتازي fantastique» أو «العجائبي merveilleux»، فريدٌ جداً لدرجة أن ملكة الإدراك لدينا - للتحدث مثل كانط- تتصادم مع واقعية النصوص، وتجعل من العسير، إن لم يكن وهماً، محاولة وضع هذا السرد في الفئات الكلاسيكية للنقد الغربي» (Bozzetto 1998: 93). هذا يعني أن النصوص العربية تقدم خيالاً مختلفاً جداً، بل مختلفاً تماماً.دعونا نتذكر، بعيداً عن الادعاء بأن نوعاً أدبياً يشابه إلى حد ما للفنتازيا الأوروبية كما فعل النقد الأمريكي اللاتيني، أن النقد العربي يزرع نوعاً من الضبابية العامة لوصف إنتاجاته التخيلية. علاوة على ذلك، فإن مصطلح الفانتازي fantastique ليس له معادل لغوي في اللغة العربية. لذلك سيكون من الصعب للغاية البحث عن معادل عربي للفانتازي fantastique الأوروبي دون المخاطرة بإضفاء وهم حول الآخر أو بتعميم خاطئ. وبالتالي، فإننا نعترف بأن هذه النصوص تشكل، بطريقة متبادلة، آخر جذري في نسق ما لا يقارن (في المنطق الكلاسيكي).

للإفلات من برنامج مقارنة يهدف إلى إبصار حقيقة تفاضلية أو تشابه، وللخروج من «التحديق المتبادل» كما تقول موريل ديتريMurielle Détrie عن أدبيات الشرق الأقصى المهمشة غالباً، وهي ظاهرة يمكن ملاحظتها أيضاً في الآداب العربية، اقترح النظر في مجموعة الأعمال الأدبية (جمع تعسفي للأعمال الأدبية) ككل التي أنشأها المُقارن، ليس انطلاقاً من علاقات الوقائع أو التماثلات ولكن من التوترات أو من إشارة مفارقة، أو من خللٍ نظري أو من أحجية. إن المُقارن، من خلال تدخله، هو الذي يحدث التقاطع والعلاقات بين النصوص، على الأقل في حالة ما يسمى بالموضوعات التي لا تقارن. إنه يفرض عليها وجوداً متآلفاً. بهذا المعنى، يعيد ربط سياقات النصوص من خلال سلوك الجمع ذاته. وإضافة إلى ذلك، فإن هذا النهج يلغي أي افتراض يتعلق بالملائمة، وبالتالي، فإن جمع النصوص مسوغٌ من خلال شكلٍ من أشكال عدم القدرة على اتخاذ القرار، ومن خلال ضبابية أو عدم تحديد الحدود بين النصوص. في هذا المنظور نفسه، لم تعد الحدود تُعرَّف على أنها حدود تُقَيِّد وتفصل وتحدد هوية، ولكن كحدود يجب السعي من أجلها لرسم الروابط الممكنة. باختصار، عدم القدرة على اتخاذ القرار (استبدال الآخر كموضوع للتساؤل) سيصبح، بالمعنى الصحيح، الحقيقة المقارنة.

تقدم القصص القصيرة العربية -التي نُشرت بين عامي 1969 و1982، والتي تم جمعها وترجمتها إلى اللغة الإنجليزية تحت عنوان Flights of fantasy، والتي قدمتها سيزا قاسم (متخصصة بالأدب المُقارن، الجامعة الأمريكية في القاهرة) وملك هاشم (متخصصة بفقه اللغة، الجامعة الأمريكية في القاهرة)- مثالاً واضحاً عن القوة السياقية للأدب المقارن التي تم التفكير فيها من خلال ملاحظة الحدود غير القابلة للتقرير أو الضبابية.

تطرح فكرة نشر مختارات مكرسة لمخرجات المخيلة العربية مشكلتين نظريتين على الأقل والتي تعكس صدى تلك التي أثيرت سابقاً. من جانب، هناك مشكلة ترجمة المفاهيم النقدية المكافئة في نظامي الاستقبال. ومع ذلك، كما يتضح من مقدمة الكاتبتين، يمكن استخدام الأنماط الغربية مثل العجائبي merveilleux والفانتازي fantastique والغريب l'étrange وfantasy في وقتٍ واحد لوصف نفس النص العربي، وبالتالي محو خصوصيات النوع الأدبي لصالح كلٍّ محددٍ على نحو ضبابي، غير مؤكد. وبشكلٍ أكثر جلاءً، فإن مصطلح fantasy مأخوذ بمعناه الأوسع، أي بمعنى المصطلح العربي الخيال (l'imagination). في الواقع، تذكرنا الكاتبتان أن «fantasy قد تم تعريفها من بين أشياء أخرى على أنها قصة مستندة إلى انتهاك صريح (وخاضعة لسيطرته) لما هو مقبول عموماً على أنه احتمالية» (Kassem 1996: 2). لذلك يمكن فهم هذا الخيال على أنه انتهاك صريح لتحديدٍ معين لما هو ممكن، قريب في ذلك للاستيهامات fantasme. «Fantasy في الواقع أدب الرغبة» (Kassem 1996: 2).وتجدر الإشارة إلى أن المصطلح الأدبي الخاص بالنقد الأنجلوسكسوني يطرح مشاكل في رسم الحدود العامة. ومع ذلك، تستخدم الكاتبتان المصطلح أيضاً بمعناه الأدبي والعام دون حتى استحضار الأسئلة النظرية التي تثيرها الفانتازيا fantasy، مع الإفصاح أن النصوص العربية تكشف عن الفانتازيا fantasy بقدر ما تعتمد حكاياتها على الخرافات والأساطير القديمة. «الفانتازيا fantasies مليئة بالعناصر الفولكلورية والأسطورية التي، وحتى يومنا هذا، تطارد وعينا الجماعي؛ الجن والغجر والصدف والوشم السحري وما شابه ذلك» (Kassem 1996: 10). من جانبٍ آخر، فإن جمع النصوص المُقدمة من وجهة نظر المصطلحات الأنجلوسكسونية يشكك بشدة في معايير الاختيار. بعبارةٍ أخرى، تثير الفانتازيا fantasy واللغة العربية كمعيارين واضحين، مسألة التعميم الخاطئ للأدب العربي أو، إذا جاز التعبير، تخيّل الآخر. إلى أي مدى يمكن لهذه النصوص من الأدب المغربي والتونسي والمصري والفلسطيني والسوري والعراقي أن توضح الفانتازيا fantasy بينما لا تمتلك المصطلحات العربية

عجيب (merveilleux) وغريب (étrange) وخيال (imagination) في النقد المغربي والتونسي والمصري والسوري والعراقي محددات نظرية دقيقة للغاية وواضحة للغاية يمكن أن تحقق الإجماع في النقد العربي؟

من المؤكد أنه من المحتمل جداً أن يكون مصطلح «الفانتازياfantasy» قد تم اختياره خاصةً بسبب الضبابية التي يولدها[6]. لكن هذا الارتباك العام والنقدي الواضح يكشف قبل كل شيء عن مرونةٍ أكبر في تحديد الهوية والتوصيف والتي تنطلق من اقترانها بتغيير في الكتابة كما لاحظت سيزا قاسم وملك هاشم. ومع ذلك، فإن هذا الجمع للقصص القصيرة لا يهدف إلى توضيح نوع أدبي بقدر ما يهدف إلى وصف اتجاه أدبي جديد. للقيام بذلك، تدعونا الكاتبتان لقراءة النصوص من ديناميكية موضوعية مقترحة في العنوان نفسه (flights) ثم في عناوين الأجزاء الثلاثة التي توزعت النصوص عليها (wanderings, exile, return to homeland). وبالمثل، في مواجهة معاينة نصوص أدبية تقدم عوالم مستحيلة وضبابية («الرؤية الكلية ضبابية «The overall vision is blurred»؛ Kassem 1996: 6)، تنظر الكاتبتان إلى الأدب كطيفٍ (spectrum) من العوالم التي تتغير بين قطبين (واقعي وفانتازي). تمثل النصوص تبايناً في انعكاس العالم الحقيقي. بتعبيرٍ أدق، تسمح الفانتازيا fantasy السائدة في هذه النصوص للكاتب بتقويض «ما يسمى الواقع والذي يقوم عليه النظام الثقافي» والتشكيك فيه (Kassem 1996: 2). لذلك يتم تفسيرها على أنها استراتيجية كتابة تهدف إلى «التشكيك في المقدمات المنطقية المقبولة عموماً والتي يقوم عليها الواقع مع الإنكار القوي لفكرة تمثيل الواقع ككيانٍ دقيق، يمكن التحقق منه تجريبياً وخارج الحكاية». (Kassem 1996: 2). عند قراءة هذه القصص القصيرة، يُلاحظ فعلياً أن الحكايات تجعل فرضية عدم القدرة على التقرير والتي يمكن قراءتها بالتأكيد كمعيارٍ لتحديد الفانتازيا، مما يعكس صدى للتردد التودوروفي (نسبة إلى تودوروف Todorov) ولكنها تقدم نفسها على أنها أساس جهد مقروء على عدة مستويات. في الأساس، تؤكد الكاتبتان على هذا العنصر الجديد في الآداب العربية وتصفانه كعنصرٍ محدد لهذا المجموع الأدبي، ناهيك عن هذا الاتجاه الجديد. وبالتالي، فإن مجموعة النصوص هذه تشكل سياقاً جديداً للدراسة مما يسمح، فيما يتعلق بالدراسات النقدية في العالم العربي، بالإفلات من المفهوم الراجح أو حتى المشبع للواقعية من أجل، على العكس من ذلك، التشكيك فيه وانبثاق مفهومٍ آخر من الأدب. بالنظر إلى ذلك، تدعونا مقدمة هذا العمل إلى تصور الأدب بكونه مرآة لعدم القدرة على تقريرٍ متأصل في الواقع وضروري لتحديده.

يوضح لنا هذا المثال أن الخيالين العربي والإنجليزي لا يُقارنان أو لا يمكن ترجمتهما إلا من وجهة نظر الفكرة التي تقوم على مبدأ التكافؤ والذي يهدف إلى تحديد أو رسم حدود واضحة المعالم (بين الأنواع الأدبية ولكن أيضاً بين نصوص ثقافات مختلفة). لا تهدف هذه المجموعة من النصوص إلى قول القريب والبعيد؛ بل تهدف إلى توضيح السياقات الأدبية، في هذه الحالة الإنجليزية والعربية، لتأسيس روابط ممكنة ومقروءة وفقاً لفكرٍ كما حدده دولوز وغوتاري، أي التفكير التخطيطي.

بضع كلماتٍ للانتهاء. ما لا يقارن أو عكس ما هو قابل للمقارنة لا يمكن التفكير بأحدهما دون الآخر. يطرح ما لا يقارن أو حتى إنه يفرض قيوداً ضمنية على المقارنة، وعلى نطاقٍ أوسع، على الأدب المقارن. ومع ذلك، وفقاً لجان لويس باكيس Jean-Louis Backès «لا توجد وحوش للمختص في الشعر poéticien»، فهل هناك حقاً ما لا يقارن بالنسبة للمُقارن؟ أليس هناك فقط ما لا يقارن؟ دعونا نستشهد بإيف شيفريل، والذي يتردد صدى سؤاله: «إذا كان هناك بالفعل تجديد للأساليب، فكيف لا يمكن تحديد الحقل بشكلٍ أفضل؟» (Chevrel 2006: 49) بالنسبة له، يمكن تفسير صعوبة ترسيم حدود الحقل من خلال التشكيك في مفهوم «عاصمة» الحدود. في الواقع، لقد رأيناها للتو؛ ولكن من المؤكد أن هذه الصعوبة هي قبل كلّ شيء إشارة إلى عدم القدرة على اتخاذ القرار أو إلى وجود حدود ضبابية. يبقى أن نرى ما إذا كان من الضروري رسم هذه الحدود وتحديدها من أجل التمكن من تحديد قواعد الحقل وما إذا كان من الممكن أو حتى المثمر النظر إلى الضبابية كمعيارٍ علمي ومعرفي وثيق الصلة كما هو في مجالات الرياضيات والعلوم الفيزيائية والبيولوجية. في هذه الحالة، لا يمكن التفكير في الضبابية من منظور الحقل فقط لأنها قبل كلّ شيء مقروءة من ديناميكية، ومن تحول. وبالتالي، فإن «مقارنة ما لا يقارن» يشير إلى ممارسة المقارنة التي تتطلب التخلص من التفكير البرنامجي للمقياس المنصف والدعوة إلى تجربة التفكير التخطيطي.

.390-Backès, J.-L. «Présentation», in: Revue de Littérature Comparée. 308 (4), 2003, 387 -
Baneth-Nouailhetas, E. & Joubert, Cl. Comparer l'étranger, enjeux du comparatisme en littérature.Rennes: -
.Presses Universitaires de Rennes, 2006
Bessière, J. «Discours du président sortant de l'AILC, 2002», in: Trans – revue de littératuregénérale et comparée. -
.No. 1 (8 janvier 2006) [18 août 2010]: http///trans.univparis3.fr/article.php3?id_article=54
.Besson, A. La Fantasy. Paris: Klincksieck, 2007 -
.Bozzetto, R. Territoires des fantastiques. Aix-en-Provence: Publications de l'Université deProvence, 1998 -
.Brunel, P. Précis de Littérature comparée. Paris: PUF, 1989 -
Chevrel, Y. «La littérature comparée et la quête d'un territoire», in: Comparer l'étranger,enjeux du comparatisme -
.en littérature. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006,49-63
Coste, D. «Les universaux face à la mondialisation: une aporie comparatiste?», in: Voxpoetica[21 mai 2006]: -
<<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/coste.html
.Deleuze, G. & Guattari, F. Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie. Paris: Minuit,1989 -
.Détienne, M. Comparer l'incomparable. Paris: Seuil, 2000 -
Détrie, M. «Littératures d'extrême-orient», in: Tomiche, A. (dir.) La Recherche en LittératureGénérale et Com- -
parée en France en 2007. Bilans et perspectives. Publication de laSFLGC, Presses Universitaires de Valenciennes,
.2007, 339-348
.Heidegger, M. Héraclite, séminaire du semestre d'hiver 1966-1967. Paris: Gallimard,1973 -
.Horace. Satires, Livre I. Trad. L. V. Raoul. Tournay: Casterman, 1818 -
.Jullien, Fr. De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures. Paris:Fayard, 2008 -
.Kassem, C. & Hashem, M. (ed.). Flights of fantasy, arabic short stories. Cairo: EliasModernPublishing House, 1996 -
Legendre, P. «Sous la conduite du poète Virgile, quelques remarques», in: Reeves, H.,Jullien, Fr., Klein, E. e. a. -
.De la limite. Marseille: Éditions Parenthèses, 2006, 189-202
.Ludwig, P. «Concepts vagues et frontières floues», in: Pour la science. 350, décembre2006, 38-42 -
Pageaux, D.-H. Le Séminaire de 'Aïn Chams, une introduction à la littérature générale etcomparée. Paris: -
.L'Harmattan, 2008
Rabau, S. «Théorie littéraire et littérature antique: pour une théorie de la fictionphilologique», in: Bessière, J. & -
.Pageaux, D.-H. Perspectives comparatistes. Paris:Honoré Champion, 1999, 269-287
.Reeves, H., Jullien, Fr., Klein, E. e. a. De la limite. Marseille: Éditions Parenthèses, 2006 -
.[Saïd, E. L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident. Paris: Seuil, 1980 [1978

هوامش

(1) في هذا العمل، يقترح المؤلف التفكير في «العام الجلي» بعد أن يذكر بتعريفات العام والاتساق والمشترك.

(2) نشير، على سبيل المثال، إلى استنتاج صوفي رابوS. Rabau في مواجهة البيان المتضمن أن قيمة الحقيقية غير قابلة للتقرير والتي تنزلق إلى الخيال، تقترح، «من منظور أقرب إلى منظور بافل، تساؤلاً حول قيمة الحقيقة للعوالم المحتملة التي تم إنشاؤها. إنها تتساءل حول إبداع الناقد لعالم محتمل تقاس قيمة الحقيقة فيه من حيث توافقها ليس مع العالم الحالي ولكن مع العالم الممكن». (1999: 284)

(3) Baneth-Nouailhetas, Emilienne et Joubert, Claire (2006: 17-24).

(4) تم تناول هذا المصطلح في إشارة إلى نقد جاك دريدا الموجه إلى الأدب المقارن. ووفقا له، فإن الأدب المقارن هو حقلٌ غير مؤكد. بالنسبة إلى جان بيسيير(2006)، «يجدر بنا أن نتبنى مفاهيم غير مؤكدة وغير قابلة للتقرير. الأدب المقارن غير مؤكد إذا كان يسعى إلى تجسيد أغراضه وأساليبه، لأنه بعد ذلك يخطئ لعبة حدود الآداب وتقاطعات المجالات المعرفية. الأدب غير قابل للتقرير، ليس بمعنى أن التفكيك ينتج المصطلح، ولكن بمعنى أن الأدب المقارن يعرف أنه لا يمكنه بناء نماذج صالحة للآداب والثقافات».

(5) أنا من وضع الجملة الأخيرة (الكاتبة).

(6) سنحيل إلى العرض الواضح بقوة لآن بيسون حول الفانتازيا la fantasy وبشكل أكثر تحديدًا إلى الفصل المعنون «هل تنبع الفانتازيا من خيال ناطق بالإنجليزية على وجه التحديد؟» (Besson 2007: 46-48).



الأدب المقارن
في القرن الواحد والعشرين

سوزان باسنت

ترجمة: فهد حسين العبود

مترجم وشاعر من سورية

كافحت خلال حياتي الأكاديمية بأكملها مع «الأدب المقارن» وأستخدم هنا كلمة «كفاح» عمداً، إذ إن الاشتغال بفكرة الدراسات المقارنة لم يكن سهلاً سابقاً. والآن، ونحن ندخل في قرن جديد، فليس معروفاً في أي اتجاه يسير هذا التخصص. فمن جهة، هناك جمعيات دولية للأشخاص المشتغلين بالأدب المقارن، يملكون شبكات تمثيلية في عشرات الدول، وهناك مجلات ومؤتمرات ومنابر وطاقم كامل من المنظمات الأكاديمية التي تشهد على وجود مثل هذا الحقل البحثي الموحد. ولكن من جهة ثانية، فالمشكلات التي واجهتنا في العقود الأخيرة من القرن العشرين، بقيت غير محلولة. نشرت مؤخراً **جاياتاري خاكرافورتي سبيفاك** مجموعة مقالات تحت عنوان «موت تخصص» أكدت فيها الباحثة أن تطوير الدراسات المقارنة، كمجال معرفي آخذٍ بالانهيار، لا يتم إلا بالخروج خارج جذور «المركزية الأوربية» والإقرار بتفوق المستقبل على الماضي "تفوق ما هو آت على ما قد كان"[1]، ولذا سيكون لزاماً على الدراسات المقارنة الجديدة تقويض وتدمير ميل الثقافات المهيمنة إلى صهر الثقافات النامية في بوتقتها. وبكلمات أخرى، سيكون لزاماً عليها الخروج خارج نطاق الأدب والمجتمعات الغربية لكي توجد لنفسها وضعية جديدة في نطاق السياق الكوكبي planetary.

إن الهدف السابق للدراسات المقارنة، (المتمثل بالسعي إلى قراءة الأدب "العابر للحدود" على صعيد المواضيع، والتيارات، والأنواع، والمراحل، وروح العصر أو تاريخ الأفكار)، لم يعد ساري المفعول، ويجب أن يعاد التفكير فيه من جديد في سياق حركة التأليف في البلدان النامية. وبهذه الطريقة سيتم تأسيس بُعد سياسي للدراسات المقارنة. وتقترح سبيفاك فكرة الكوكبية بمقابل العولمة التي - كما تصرح الباحثة - تفترض وجود نفس القيم ونفس أنظمة التحويل في كل مكان. في حين ان الكوكبية- كما تتخيلها سبيفاك - تنشأ من ثقافات كوكبنا السابقة للرأسمالية، وهي فاعلة خارج تأثير التحويلات العولمية المحددة من قبل المصالح الدولية.

إن رأي سبيفاك هو رأي خاص وراديكالي، وبنفس الوقت، نابع من طريقة فهمها للدونية/التبعية، وهو نتيجة لأبحاثها حول هذه الفكرة، ولتجربتها الشخصية وما تحمله هذه التجربة معها. وبهذا المعنى يشكل هذا الرأي نسخة ثانية من نظرية "آكل لحوم البشر " التي يقر بها بعض الكتاب والمنظرين البرازيليين. وقد ظهرت هذه النظرية نتيجة لحركة "آكل لحوم البشر" في سنوات العشرين من القرن العشرين عندما حاول أوسوالد دي آندراده2 العمل على بيان كان من المفترض أن يعطي مغزى لجماعته الخاصة. ويرى آندراده ان على المعاصرة وما قبل التاريخية أن تعيشا جنبا إلى جنب في نطاق الحدود القومية المشتركة للبرازيل، وان على البرازيليين أن يعيدوا تقييم علاقتهم مع أوربة. وقد أجملت الزا فييرا، بشكل صائب معنى نظرية آندراده، بأنه يشبّه فيها علاقة الكتاب بمصادرهم (خصوصا المصادر الغربية) بنشاط آكل لحوم البشر الذي يأكل فقط الأنبل والأعلى درجة من الأسرى بهدف تمثّل جزء من الفضائل والمعرفة المعزوة لهم. حيث كتبت:

إن أكل شكسبير وإعادة إحياء هاملت، في بيان آندراده، يشير إلى أكل لحوم البشر كحركة إدخال (برنامجا وتطبيقا)، لا يتم فيها رمي ما هو أجنبي، ولكن يتم امتصاصه وتحويله، وهذه العملية تشبه أكل لحوم البشر وتشكل أساسا للحوار. ويفهم من هذا البيان أيضا التخلي عن فكرة الصوت الواحد، ما يعني مطالبة البرازيليين بمساحة لتعدد الأصوات وتعدد الثقافات وأيضا - في آخر المطاف - للتحرر من العقلية الكولونيالية. 3

تعتبر فكرة تعدد الأصوات مفصلية في مقابل فكرة الصوت الواحد التي عملت عليها القوى الكولونيالية. فهي الآن مسموعة أكثر من الصوت الواحد وهي أصوات جماعية ومختلفة وتشكل نواة التفكير ما بعد الكولونيالي.

هذه الفكرة، بالطبع، جيدة جدا ومفيدة في السياق ما بعد الكولونيالي (خصوصا للدراسات المقارنة البرازيلية)، ولكنها تنطبق أيضا على أية مقاربة مأخوذة من

التقاليد الكبرى للأدب الغربي. ومع ذلك، فما من نموذج موجود يمكن أن يكون مفيدا لأي كان ممن ينتمون لهذه أو تلك من التقاليد الكبيرة. ويبقى السؤال، حاليا، قائما حول الاتجاهات الجديدة للدراسات المقارنة التي يجب أن يحددها الأكاديميون الأوربيون الذين تربوا على الأدب الكلاسيكي الإغريقي واللاتيني، على الإنجيل، والملحمة الجرمانية، ودانتي، وبترارك، وشكسبير، وسرفانتس، على روسو، وفولتير، على التنويرية، والرومانسية، والرومانسية الجديدة، على القصة الأوربية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، على أجيال من كتاب استعاروا، وترجموا، وانتحلوا، وسرقوا، ومع ذلك تسربت أعمالهم إلى وعي كل من يمارس الكتابة في يومنا هذا.

أظهرت بدايات الدراسات المقارنة في القرن التاسع عشر علاقة ليست بالسهلة، بين الأفكار الأدبية الشاملة (على سبيل المثال أدب غوته العالمي) وبين الآداب القومية الآخذة بالازدهار. فقد مالت حينها محاولات تعريف الأدب المقارن إلى التركيز على إشكاليات الأدب القومي وأدب الحدود اللغوية، وساد شعور بأن عملية المقارنة يجب أن تستند إلى فكرة اختلاف النصوص، والكتاب، أو التيارات الأدبية بناء على الحدود اللغوية. وقد ساد هذا الرأي لفترة طويلة جدا، لدرجة أنه في السبعينات من القرن العشرين، قال لي مشرفي العلمي، انني لا أستطيع الاشتغال بالدراسات المقارنة إذا كنت أنوي دراسة كتاب يؤلفون بنفس اللغة. فقد عومل حينها الأدب المكتوب باللغة الإنكليزية على انه أدب منسجم تماماً، وتم تجاهل سياق الاختلافات الثقافية في البلدان الناطقة بالإنكليزية. وفي نفس الفترة أيضاً (السبعينات) لم يكن لدى وول سونيكا إمكانية المحاضرة في كلية الأدب الإنكليزي في كامبردج (كأستاذ زائر)، إذ إن الأدب الافريقي لم يكن معروفاً أبداً هناك. واضطر إلى المحاضرة في مجال الأنثروبولوجيا الاجتماعية. ولقد كان ثقل "التقاليد الأوربية الكبرى" ضاغطاً، بحيث لم يكن مستغرباً ظهور رد فعل عنيف من قبل باحثي تيار ما بعد الكولونيالية.

مررنا إذا، خلال هذه العقود الثلاثة بطريق طويلة كان فيها لأبحاث ما بعد الكولونيالية، إلى جانب أبحاث تحدّت الشريعة القائمة، الأثر القوي علينا. ولذلك فقد تولدت الآن حاجة إلى إعادة النظر في فكرة هذا التشريع، والتفكير بطريقة تجد من خلالها النصوص الأساسية في الأدب الغربي مكانا لها في الآداب الأخرى. وهكذا، يتوجب علينا التفكير في تأثير المذهب الطبيعي على أدب جنوب الهند، وفي التأثير الكبير لهوميروس والتقاليد الملحمية على أعمال ديريك والكوت، الكاريبي ابن مدينة سانت لوسيا، الحائز على جائزة نوبل، أو أن نتمعن في الطفرة الحالية في الصين، حيث تتم ترجمة الكتب الغربية والتأثر بها وإعادة كتابتها بطرق مثيرة وجديدة تماماً.

ويجب على الدراسات المقارنة، الآن، أن تطرح سؤالاً أساسياً، يتعلق بالدور والوضع الراهن للنصوص التشريعية والتأسيسية التي يتم تقييمها خارج أوربة وأمريكا الشمالية، بشكل أرفع مما يقيّمها الجيل الحالي من الأكاديميين المحليين الذين ما عادوا يثقون بتاريخهم الكولونيالي والإمبريالي.

إن القضايا الأساسية للدراسات المقارنة هي، من وجهة نظر سبيفاك وباحثي نصف الكرة الجنوبي، قضايا مسيسة في الواقع، لكنها من الجهة الثانية، كما يبدو لي عند الأكاديميين الأوروبيين، قضايا سياسية وجمالية على حد سواء. وذلك لأننا عندما نكتب من جديد برامجا تعليمية أكاديمية تناسب أجيال الطلبة الذين لم يعد لديهم أمكانية الوصول إلى النصوص التي كتبت في الفترة السابقة لما بعد الكولونيالية المبكرة، فإننا نعيد تقييم كل المعرفة التي تكونت حول الأدب في كامل أوربة. بعد اختفاء اللغات الكلاسيكية ولغات العصور الوسطى، راح يبرز بقوة، أكثر فأكثر، دور الأدب الذي نشأ ابتداء من القرن السادس عشر، وهذا بلا شك، يؤثر على الطريقة التي سوف نفكر بها حول تاريخ الأدب، وأين نضع مسألة ظهور (واختفاء) مختلف المواضيع والأشكال والأنواع في مساحة القرون. ومن اللافت أننا نشهد إحياء الاهتمام بالعالم القديم، وخصوصا المسرح الإغريقي الكلاسيكي وهو اهتمام يتنامى عند العديد من الكتاب المعصرين، وتشير إليه ظاهرة أدبية متمثلة بترجمة وإعادة تحقيق النصوص القديمة.

نشرتُ في عام 1993 كتاباً عن الأدب المقارن4، أثبت فيه أن الدراسات المقارنة تعيش حالة احتضار. وهذا الرأي ناتج عن نقاشات طويلة حول ما يسمى أزمة الدراسات المقارنة، هذه الأزمة التي تعود جذورها إلى إرث الفلسفة الوضعية في القرن التاسع عشر، وأيضا إلى عدم القدرة على تقييم المضامين السياسية لعملية التنقل بين الثقافات. ما أدى إلى شعورنا في الغرب بأن هذا الموضوع فقد معناه، في حين ان الأدب المقارن (حتى انه أخذ تسميات أخرى) في أنحاء كثيرة من العالم يشهد حالة من الازدهار. وأوضحتُ أن الوقت ربما قد حان لظهور تخصص علمي يؤمن بذاته بشكل أكبر، وأن الأوان قد آن لتحتلّ بحوث الترجمة، التي تتطور بشكل كبير، مكانا مركزيا. وقد كتبتُ حينها:

إن الدراسات المقارنة كمجال معرفي قد استنفدت أيامها، وإن البحوث النسوية بين الثقافية، ونظرية ما بعد الكولونيالية، والبحوث الثقافية، غيرت بشكل كامل كل ما يتعلق بالدراسات الأدبية. وان علينا النظر إلى بحوث الترجمة كأهم مجال معرفي مستقل الآن، وإن الدراسات المقارنة تشكل لها قيمة هامة ولكن كمساعد فقط.5

كان هذا تصريحا مستفزا بشكل مقصود، ويرمي إلى/دوكرة/ بحوث الترجمة

وبنفس الوقت إلى محو الدراسات المقارنة، على انني اليوم، حين أعيد النظر بهذه الشهادة، أجد انني كنت مخطئة، إذ إن بحوث الترجمة لم تتطور بشكل ملموس منذ ما يقارب الثلاثين عاما، في حين ان نشاط الدراسات المقارنة لا زال في مركز اهتمام الأكاديميين المشتغلين بالترجمة. ولو أردتُ اليوم كتابة هذا الكتاب، لقلت انه لا يجب اعتبار الدراسات المقارنة ولا بحوث الترجمة مجالين معرفيين، فهما بالأحرى طريقتان للدخول إلى الأدب وأسلوبان للقراءة ينهلان الفائدة من بعضهما البعض. إن أزمة الدراسات المقارنة ناتجة عن معياريتها الزائدة عن الحد، وعن اصطدامها بمنهجيات خاصة ومميزة لبعض الثقافات، وهي منهجيات لا يمكن التعامل معها كمنهجيات عامة يمكن استخدامها في كل مكان بشكل مفيد.

تلغي سبيفاك فكرة العولمة لصالح الكوكبية التي تتخيلها، ولكن حتى بالنسبة لهذا النهج، فإن خطاب التدفقات العولمية قد يكون مفيدا أيضا. فالأنماط التي يعمل وفقها التبادل والتحويل في نطاق التنقلات الأدبية والفلسفية، يمكن مقارنتها بالأنماط المتغيرة لتدفق المعلومات العولمي، ما يعني أن نظريات رأس المال الثقافي يمكن أن تكون منتجة بطريقة الدراسات المقارنة. من الجدير أيضا، إبراز دور أحداث معينة يلتقي من خلالها علماء يعملون في مجالات مختلفة تماما، حيث تحرز الدراسات المقارنة، بفضل هذه اللقاءات أفضل نجاحاتها. على سبيل المثال، نذكر المؤتمر الذي عقد في لشبونة في شهر تشرين الثاني عام 2005 حول الذكرى المائتين والخمسين للزلزال الذي دمر المدينة في عيد جميع القديسين عام 1755 م. وقد عقد هذا المؤتمر بطريقة يمكن أن تشكل نموذجا لممارسة الدراسات المقارنة والعلوم متداخلة التخصصات. فقد أثر هذا الزلزال بشكل كبير على الفكر الأوربي، وأوحى للكتاب بأعمال عظيمة مثل كانديد لفولتير، وأثار قدرا هائلا من النقاشات اللاهوتية (دارت في العديد من البلدان ومن وجهات نظر مختلفة)، وأنتجت على أثره كميات كبيرة من اللوحات التي تصوره (خصوصا في هولندا وألمانيا)، وكان دافعا محفزا للعلماء، ما أثمر بحوثا مختلفة حول حركة الطبقات الأرضية، كما انه كان سببا في ظهور سؤال وجودي أساسي حول وجود الإله. وقد بقي غوته الصغير، الذي كان طفلا في حينها، يذكر لفترة طويلة، الرعب الرهيب الذي تركته فيه الحكايات عما حدث في لشبونة. وقد صدر على أثر المؤتمر كتاب (زلزال لشبونة الكبير: أن تصبح مختلفا)6، وهو إصدار لمواد المؤتمر يضم مقالات لعلماء من مختلف المجالات ومن بلدان عديدة - وعلى الرغم من ان ذلك لم يكن هدف الكتاب - إلا انه يمكن أن يعامل كنموذج للاشتغال بالأدب المقارن في القرن الواحد والعشرين، حيث تتجلى فيه تعددية الأصوات، رغم انها هنا تظهر على شكل كورس،

إذ انها جميعا تعود إلى لحظة تاريخية واحدة محددة في الماضي. إن فعل المقارنة، هنا يتعلق، بنفس الوقت، بطرق الدخول إلى نفس الموضوع من خلال باحثين مختلفين، وأيضا - وهو الأكثر أهمية - بطرق الدخول إلى نفس عملية القراءة. إن كل مقال يقوم بمقارنة عدة مسائل مع بعضها البعض، ولكن، في الواقع، هذه المقارنة تتولد من تركيبة المقالات ورد فعل القارئ على هذه التركيبة.

تفقد الدراسات المقارنة الاتجاه الصحيح عندما تحاول أن تقرر بشكل مسبق ما هي الطريقة التي يجب من خلالها إجراء المقارنة، ما يؤدي إلى وضع حدود مصطنعة وفرض نظريات معيارية. وهذا الإجراء ميّز، بشكل خاص ما يسمى بالمدرسة الفرنسية للدراسات المقارنة في النصف الأول من القرن العشرين، وعلى الجهة الأخرى وقف باحثو دراسات مقارنة (خصوصا الأمريكيون) متبعين نهج "كل شيء يمكن تدبره"، حيث أطلقوا، بشكل غير دقيق، اسم الدراسات المقارنة على كل مقارنة أجريت بين كل أنواع النصوص: الكتابية، والفيلمية، والموسيقية، والمرئية، أو أيضا أية نصوص أخرى. وقد كان كلا النهجين متعارضا مع فكرة الدراسات المقارنة كما هي، عالقا في مصيدة تعريف الحدود.

تبدأ مسألة الدراسات المقارنة باكتساب المعنى وإعطاء الثمار بشكل حقيقي من أجل الدخول إلى الأدب بطرق مبتكرة، عندما تضع القارئ في أول أولوياتها، حيث إن فعل المقارنة يجري، نوعا ما، مع بدء عملية القراءة ذاتها، ويثمر أكثر من أن يكون مقررا مسبقا بإجراء بداهي يحد منه ويعمل على اختيار نصوص بعينها. ومن المهم أيضا النظر إلى النصوص المحللة من منظور السياق التاريخي، الذي يغير بشكل راديكالي، ليس فقط عملية القراءة ولكن أيضا كل فكرة المقارنة بحد ذاتها. فعلى سبيل المثال، إن التأثير الكبير الذي تركته الترجمات (إن كان يمكن تسميتها كذلك) التي قام بها عزرا باوند عام 1915 للشعر الصيني المسمى كاتاي، كان ناتجا عن الماهية التي قرأت بها تلك الأشعار حين ظهورها، أي في اللحظة التاريخية التي طبعت فيها. وكما يشير هوف كنر في كتابه (عصر باوند)، فإن هدف الشاعر كان ترجمة الشعر الصيني القديم، ولكن طريقة تلقي القصائد أدت إلى تحويلها إلى قصائد حربية تتحدث عن جيل حاول تدبر أمره مع رعب الخنادق في حقول فلاندر خلال الحرب العالمية الأولى. ويقول كنر أيضا. إن باوند استخدم أعمال فينولوس بطريقة مماثلة للتي استخدم فيها بوب أعمال هوراس، و د. جونسون أعمال جوفناليس، كي يبني نظاما لخطاب التوازي والبناء7، ما نتج عنه مجموعة قصائد مميزة، ولكنها لم تقرأ(تماشيا مع رغبة باوند) كترجمة لما هو أجنبي، بل قرأت كشعر شديد الخيالية أوحت به آلام الحرب العالمية. وظهر في النهاية أن تأثير تلك القصائد كان ثنائيا:

من جهة أصبحت نموذجا لجيل من الشعراء سعى كي يكون رعب الحرب موضوعا مناسبا للشعر، ومن جهة ثانية أصبحت نموذجا للمترجمين الذين وضعوا أسس الرؤية الإنكليزية للشعر الصيني. وهنا تصبح مهمة باحثي الدراسات المقارنة هي النظر إلى تلك القصائد في هذا السياق بالتحديد، ومقارنتها مع أنواع أخرى من الشعر الحربي الذي ظهر بنفس الفترة.

تكمن الإثارة في ترجمة كاتاي في كونها تظهر متى وكيف تصبح الترجمة أداة للتجديد والابتكار في الأدب. وهذا يحيلنا إلى طريقة بحوث الترجمة التي يمكن أن تخدم الدراسات المقارنة بشكل جيد. وقد كان ينظر في وقت من الأوقات، إلى الترجمة في نطاق الدراسات المقارنة، على انها تخصص هامشي، أما حاليا فقد تم الاعتراف بأن بحوث الترجمة تلعب دورا مقررا في تاريخ الأدب. سيما وأن عصور التجديدات الكبرى في الأدب كانت، عموما، مسبوقة بحركة ترجمة نشطة، ولا يمكن تجاهل دورها في عصر النهضة أو في فترة الإصلاح. واليوم، والصين تنفتح على الغرب، وتدخل في أعمال اقتصادية مشتركة مع بقية العالم، فإن الترجمة هناك تلعب أيضا دورا هائلا. وأيضا عندما أدخل كمال أتاتورك في سنوات العشرين من القرن العشرين إلى تركيا برنامج التحديث، فإن مركز الاهتمام حظيت به الترجمة المنتظمة لما اعتبر نصوصا مفتاحية وأساسية في الثقافة الغربية. هذا وإنه عن طريق الترجمة تدخل أفكار جديدة، وأنواع جديدة، وأشكال جديدة، ولذلك فإنه من المستغرب، أن الدراسات المقارنة كمجال بحثي، لم تعترف كل هذه الفترة الطويلة بأهمية بحوث تاريخ الترجمة.

ذكرتُ الدراسات المقارنة كموضوع، وتخصص، ومجال بحثي، ولستُ متأكدة من صحة أي من تلك المصطلحات، وترددي هذا هو انعكاس لتذبذب الدراسات المقارنة بحد ذاتها. ويخطر لي هنا أن أعود إلى الناقد الإيطالي الكبير بنديت كروتسي الذي أبدى تشاؤما كبيرا تجاه الأدب المقارن، لافتا إلى ان هذا المصطلح يعتّم ويضع قناعا على ما هو حقيقي، معتبرا أن تاريخ الأدب هو ما يجب أن يشكل الموضوع الحقيقي لهذه الدراسات:

إن تاريخ الأدب المقارن هو تاريخ مفهوم بمعناه الحقيقي، أي هو توضيح كامل للعمل الأدبي، إذ يحلل كل ما يتعلق به، ويضعه ضمن ترتيب عام في تاريخ الأدب، وينظر إليه بتلك العلاقات والطروحات التي تشكل حقه في الوجود.8

كروتسي محق بالتأكيد، عندما يقول إن الموضوع الحقيقي للدراسات المقارنة هو تاريخ الأدب، ولكن يجب أن يكون هذا التاريخ مفهوما، ليس فقط، كتاريخ حقيقي للحظة ظهور النص، ولكن أيضا كتاريخ لطريقة تلقي ذلك النص عبر الزمن. ولذلك فإنه في العرض الأخير على مسرح أولد فايس في لندن، لمسرحية تيمورلنك الكبير التي كتبها كريستوفر مارلو عام 1587م، تم إلغاء مشاهد من هذه المسرحية تلافيا لإغضاب المسلمين، وهذا

الإجراء يشكل مثالا لإعادة النظر التي تأخذ بعين الاعتبار السياق السياسي الاجتماعي لقراءة نص معين. وعلى هذا، يجب على باحث الدراسات المقارنة الذي يريد تحليل هذه المسرحية أن يأخذ بعين الاعتبار السياق التاريخي الذي كتبها فيه مارلو، وأيضا الإشكاليات التي تضعها أمام المخرجين البريطانيين المعاصرين بعد أحداث لندن في تموز عام 2005، وأن ينتبه إلى التنازلات الجمالية التي أجراها مسرح أولد فايس مضطرا، خلافا للرغبة العارمة في الحفاظ على التكامل في المسرح الإنكليزي الكلاسيكي الذي يعرض الآن.

تصب سبيفاك اهتمامها على فكرة "ما سيأتي" وفيها ترى الطريق إلى تطور الدراسات المقارنة. أما أنا فأهتم أكثر بأطروحة "ذلك الذي حدث"، ولكن يبدو أن كلتينا (بطرق مختلفة) تقترح وجوب التعامل مع الدراسات المقارنة لا كمجال معرفي، بل ببساطة، كطريقة للدخول إلى الأدب، طريقةٍ تأخذ في أول اعتباراتها دور القارئ، وتحمل في ذاكرتها دوما السياق التاريخي لفعلي الكتابة والقراءة.

بدأ مصطلح "الأدب المقارن" بالظهور، فقط في بداية القرن التاسع عشر، عندما احتل خطاب الآداب القومية مركز الاهتمام. ولم يكن هناك من معنى للحديث عن الأدب المقارن في القرن الثامن عشر وما قبله، حيث كان الباحثون يتنقلون بأريحية بين اللغات والمجالات المعرفية التي كانت متشابكة فيما بينها وغير معرّفة بشكل موحد. أما مستقبل الدراسات المقارنة فيكمن في التخلص من محاولات تعريف موضوع بحوثها بأية طريقة معيارية كانت - وبدلا من ذلك - التركيز على فكرة الأدب في أوسع مفهوم ممكن. وأيضا الاعتراف بتشابك التبادلات الأدبية الذي لا يمكن تلافيه. وعليه فمن غير المسموح دراسة أي من الآداب الأوربية بمعزل عن الآداب الأخرى، ومن غير المسموح لأي باحث أوربي أن يتردد أمام إعادة النظر في التقاليد التي ورثها. ومن المهم جدا التعلم من باحثي نصف الكرة الجنوبي الذين ينادون بتغيير المنظور. ولكن من المهم أيضا ألا نفقد - كأوربيين - الإحساس بعلاقتنا بتاريخنا الأدبي الخاص، وأن ننتبه إلى ارتباطه بالترجمة كأداة أولى محركة لتدفق المعلومات. ومن هنا تتأتى ضرورة وضع تاريخ الترجمة في مركز اهتمام بحوث الدراسات المقارنة. ويلفت انتباهنا فيما يخص العلاقة بالتاريخ الأدبي، تزايد عدد الكتاب المعاصرين في أوربة، الذين ينظرون خلفا، إلى أدب القرون السابقة فيعيدون كتابته ويستخدمونه كطريقة للإصغاء إلى العالم الذي يعيشون فيه الآن.

وأخيراً، علينا أن نأمل أن يكمل باحثوا الأدب ما بدأوه في التخلي عن النقاشات الفارغة حول المصطلح والتعريف وأن يركزوا على دراسة النصوص بحد ذاتها وعلى وضع خارطة لتاريخ الكتابة والقراءة متجاوزين الحدود الثقافية والزمنية.

- المصادر والهوامش:

1. جاياتاري خاكرافورتي سبيفاك، موت تخصص، مطبعة جامعة كولومبيا، نيويورك 2003 ،ص6
2. جوزيه أوسوالد دي آندراده سوزا 1890-1954، شاعر ومنظر برازيلي وواحد من أوائل الحداثيين البرازيليين، عرف أكثر ما عرف كواضع للبيان القومي البرازيلي (بيان آكل لحوم البشر 1928، الذي أورد فيه أن أكبر قوة للبرازيل تكمن في تاريخ "ابتلاعها" للثقافات الأخرى كطريقة للوقوف في وجه هيمنة الثقافة الأوربية ما بعد الكولونيالية.
3. الزا ريبيرو بيرس فييرا، تحرر آكلي لحوم البشر قراءة في نظرية آكل لحوم البشر، ضمن مجموعة مقالات بعنوان الترجمة ما بعد الكولونيالية. النظرية والتطبيق، جمع سوزان باسنت وهـ ريفيد، دار روتليج، لندن-نيويورك، ص 98
4. سوزان باسنت، الدراسات الأدبية المقارنة.مدخل نقدي، دار بلاكويل، أكسفورد 1993
5. المصدر السابق، ص 161
6. زلزال لشبونة الكبير: أن تصبح مختلفا، تحرير كارفالو بيسكو و ج. كورديريو، دار غارديفا، لشبونة2005
7. هوف كنر، عصر باوند، دار فابر، لندن 1972 ص 202
8. بنديت كروتسي، الدراسات الأدبية المقارنة، ضمن: الدراسات الأدبية المقارنة. السنوات المبكرة، تحرير ج. شولتز و ف. رين، دار جامعة كارولينا الشمالية، 1973 ص 222



نحو مقارنية كتابات الترحال: الأدب والرحالة المقارنون

جيريمي فيليه

ترجمة: د. محمد أحمد طجو

مترجم وأستاذ جامعي من سورية

يدعونا **مونتين** Montaigne في مقالاته إلى السفر، لكنه يشجعنا قبل كل شيء على الانقياد لطباعنا الجوالة واستكشاف المجهول[1]. وعندما يتبع كل رحال هذا المنهج، فإنه سوف يصطدم باللامألوف، وبضرورة مقارنة نفسه بالآخر. والواقع أن فعل "يقارن" comparer[2] يقع في صلب جميع روايات relations[3] الرحلات منذ أوديسة هوميروس Homére إلى مسارات التصوير الفوتوغرافي لدى تييري جيرار Thierry Girard. ومع ذلك، لم تدخل الكتابات المتعلقة بالترحال " الأدب" إلا في وقت متأخر، من خلال مقال رولان لو هونين Roland Le Huenen في عام 1984[4]. لذلك سوف نحاول هنا، من دون ادعاء تقديم عرض شامل، أن نبين كيف أن الرحالة مقارنون بطبيعتهم، وكيف ينتقل ذلك إلى الروايات التي تظهر بعد رحلاتهم، ولماذا ينبغي استخدام منهجية مقارنة لدراسة كتاباتهم.

1. من التجربة إلى كتابة الرحلة: «حثٌ على المقارنة»

تنشأ كل رواية للرحلة من ترحال ثلاثي على الأقل: يقوم الأول على الرحلة نفسها، ويقع الثاني في عملية كتابة هذه الرحلة، ويمثل الثالث اكتشاف القارئ الأحداث على الورق[5]. كيف أُطلع القارئ، وكيف أحثه على رؤية ما هو، بحكم التعريف، تجربة شخص آخر؟ هذا هو السؤال الذي يحاول كل كاتب-رحال أو رحال- كاتب[6] الإجابة عنه عندما يروي رحلاته التي عاشها بالفعل أو لم يعشها[7]. وبناء على ما سبق، يُعّد الوصف ضرورياً، وتكثر أفعال الإدراك: إنها تنقل، بطريقة ذاتية بالضرورة، جميع الأحاسيس التي مر بها الرحال[8]، كما سبق أن لاحظ رولان لو هونين:

"يفرض الوصف نفسه في رواية الرحلة. ويضطلع بدور أساسي فلا يقتصر على وظيفة زخرفية، كما هو الحال غالباً في الرواية المتخيلة التي يمكن أن تستغني عنه في النهاية"[9] .

لكن ما هو مستمر في كل هذه الكتابات الموقف المقارن الذي يضع فيه الراوي نفسه من أجل أن يتيح للقارئ - الذي يفترض أنه حقيقي - فهم تجربة لم يشارك فيها. أليست المتعة الأولى في السفر تجربة الاختلافات بين الأماكن والأشخاص والثقافات[10]؟ لقد قدمت أوديل غارنييه Odile Garnier تعريفا شاملا نسبياً لهذا الأدب: إنها تفترض أن الرحلات تتكون من الترحال نفسه، ومن التقارير التي تخبرنا به. لذلك، ينبغي دراسة هذه الرحلات وما يكتب عنها باعتبارها كلا واحدا، أو حتى مقارنتها[11].

والواقع أن التجربة المادية للتجوال تنتقل من خلال عملية استعادة مكتوبة[12]. ويستدعي هذا التجسيد على الورق مقارنة أولى بين الرحلة الحقيقية والرواية التي يقدمها الراوي من أجل تصوير التجربة المعيشة[13]. وينبغي أن نتذكر أن جميع الكتابات المتعلقة بالترحال لها هدف نفعي: يرغب عالم الطبيعة في تأكيد مكانته داخل المجتمع[14]، وعالم السياسة إقناع المشرعين[15]، والأديب إرضاء قرائه، والمصور متابعيه[16]. ويعيد هؤلاء الرواة لتحقيق ذلك كتابة رحلاتهم في المساء، أو عند عودتهم، أو أثناء التحليل المقارن الذي يقومون به لشرح الآخر لزملائهم. فهذا الهدف وهذا الترحال الثاني هما اللذان يدفعان القراء إلى مقارنة روايات الكتّاب بالتجربة الحقيقية للرحالة[17]، الذين حاولوا من جانبهم تقديم المزيد من الأدلة التي تثبت أكثر فأكثر صحة تجاربهم، والطابع غير المتخيل لرحلاتهم[18]. ولا شك في أن هذا الجانب المتمثل في أخذ الترجمان/المؤول[19] بعين الاعتبار أمر أساسي هنا. فعندما يطلع هذا

الترجمان/ المؤول على تقرير عن رحلة معينة فإنه يقوم بإجراء مقارنة ثالثة بين ما يتم تقديمه له وما يعرفه بالفعل عن العالم الذي (يعيد اكتشافه). ويقدم كل من المخزون الثقافي والذاكرة النصية للطرفين شروحات إضافية هائلة لما يقدمه الراوي:

"متناص مسار الرحلة هائل، والمصادر غزيرة، والاقتباسات كثيرة فيه. ولا تنجو رواية الرحلة دائماً من الانتحال، وتُفسح تجربة الرحال المجال سريعاً لعرض مكتبته، أو على الأقل ليلجأ إليها مراراً بصفته مؤولا"[20]

ويُجري الراوي والتراجمة/ المؤولون، في عملية مقارنة المألوف والجديد، والذات والآخر، تغييرات في المنظور و/ أو عمليات تحويل في محتوى الرواية[21]. فمكا لاحظ كارل طومسون Carl Thompson ذلك بشكل جيد للغاية، "تنشأ رواية الرحلة، حتى في أكثر أشكالها غير السردية فظاظة، من اللقاء بين الذات والآخر، الذي يُعجله الترحال[22]".

2. صورالتماثل: مفاتيح رواية الرحلة

بدأت "الأنا السردية" للراوي الرحال في الظهور مع بداية القرن الثامن عشر[23]، في حين أن الكتابات عن الرحلات اتجهت نحو التجريبية التي دعا إليها جون لوك John Lock- على سبيل المثال لا الحصر. حتى أن أدب الرحلات أصبح علمياً أحياناً بفعل الأفكار التي ظهرت خلال عصر التنوير، وتأثير الجمعية الملكية[24] أيضاً. وقد ظهرت هذه "الأنا" بالتزامن مع زيادة الوعي بأهمية تلقي رواية الرحلة. لذلك، فإن العودة إلى التجربة وإعادة صياغة النص يميلان إلى دفع الراوي إلى حذف التفاصيل التي لا تظهره في أفضل حالاته، أو حتى إلى ترتيب الوقائع بحيث تتماشى مع ادعاءاته. هذا البعد الأنطولوجي لروايات الرحلة يضع في مركز الثلاثية هوية الكاتب الذي ينشط في الرحلة المنجزة والرحلة المتخيلة وروايات الترحال[25]. وقد درس جان فيفيس Jean Viviès على وجه الخصوص هذه العلاقة مع الآخر، التي تقود الرحال إلى التفكير في هويته الخاصة. وهكذا يصبح الآخر في الخطاب مرآة تعكس المسار الذي سلكه الكاتب على طريق الوعي بذاته[26]. فبعد كل شيء، ألسنا نتكلم على رواية الرحلة؟ فهذا التوافق بين الذوات هو الذي يتيح التعايش بين الرحلات المألوفة والرحلات الغريبة والعجيبة في تقرير واحد. يتعلق الأمر عندئذ بمقارنة الرحالة وكتاباتهم وترحالهم من أجل التمكن من دراسة ولادة genèse هذه النصوص وتلقيها بطريقة مفهومة لأن جميع كتابات الترحال تقع بين "الجرد والابتكار، والحرفية والأدبية"[27].

هذا التوتر في تقارير الرحلات تعززه التغييرات التي تجريها عملية المقارنة في الذات الراوية وفي تمثيل الآخر. ويستخدم كل راو مفرداته الخاصة، وتتأثر رواية الرحلة بالتالي بإيديولوجية مسبقة البناء. وينبغي على الراوي أن يرتجل عندما تكون لغته غير كافية لنقل المجهول الذي يواجهه. وهكذا تصبح رواية الرحلات منجماً للمعلومات عن المؤلف وبلده الأصلي، وللشهادات الثقافية والسياسية عن الأماكن التي تمت زيارتها عندما تحث الراوي على المقارنة[28]. هذا التأويل لتقرير الرحلة يتيح لهذه النصوص الاقتراب أكثر من الأدبية[29]. وهذا ما تذكرنا به سيلفي ريكيمورا-غرو Sylvie Requemora-Gros عندما تقول إن "خطاب الرحلة لا يمكن أن يقيسه سوى المتلقي"[30]. فمتلقي تقرير الرحلة يفك شيفرة الواقع بمساعدة مقارنات تستخدم قاعدة معرفية مشتركة. هذا التبادل بين الرحال والترجمان (التراجمة) / المؤول(المؤولون) يذكرنا بالروايات التراسلية، ويتماشى مع البنية الحوارية للرحلات[31]. ويوضح كارل طومسون، من هذا المنظور، أن جميع أشكال الرحلات تتكون من "تفاعل بين الآخر والهوية، والاختلاف والتشابه"[32]. ولهذا السبب، بلا ريب، تحتل صور التماثل مكانة خاصة في كتابات الترحال[33]. فهذا الاستخدام التأثيري للغة[34] يدل على جهود الراوي الرامية إلى وضع القارئ في منظور تماثلي. لذلك، لا غرابة في أن يحدد آلان غويو عددا من الصور الأسلوبية التي تستخدم التشابه أو التماثل لإعطاء الآخر مظهراً مألوفاً، وبالتالي جعل الغريب مفهوماً من خلال ما يجمع بينهما. وبعبارة أكثر دقة، إنه يقدم قائمة بالصور الأسلوبية التي تتيح ذلك: التماثل [35]، والتوازي، والتطهير، والاستعارة، والمجاز المرسل، وبالطبع المقارنة.

3. هل المنهجية المقارنة بدهية؟

اهتم النقاد البريطانيون، على مدار العشرين عاماً الماضية، بطبيعة الرحلات والتقارير التي تكتب عنها[36]. وكان الباحثون الناطقون بالفرنسية، من جانبهم، أكثر اهتماماً بالقيمة الاستكشافية للرحلة. وينبع ذلك من رغبة الرحالة الذاتية في تخليد مغامراتهم[37]. ومع ذلك، يمكن أن يتم هذا التجسيد المكتوب بأشكال مختلفة: الرسالة، يوميات السفر، يوميات السفينة، البطاقة البريدية، رواية الرحلة (سواء نُشرت أم لم تنشر)، الصورة (الصور)، إلخ. وفضلا عن ذلك، دفعت إمكانية الإنتاج المتزامن لهذه الوسائل الخبراء إلى اعتماد منهجية مقارنة[38]. في الواقع، يمكن تماماً مقارنة الرسائل المتبادلة أثناء الرحلة بمفكرة السفر المكونة من الملاحظات أو حتى برواية الرحلة، التي تُنشر غالباً بعد إجراء العديد من التغييرات عليها. فهذا التفرع الثنائي

إلى الرحلة المنجزة ومحتوى الإنتاج المكتوب الناتج عنها كانت حكراً على المؤرخين. وفي الوقت نفسه، كان تعاقب الأحداث الخاصة برواية الرحلة، المصطنعة بعدياً، هو المجال المناسب الذي سارع النقد الأدبي إلى استثماره. فهذا الترحال الجديد، وهو إبداع خالص للراوي، يختلف وفقاً للوسيلة التي يتم اختيارها: "على العكس من الرواية المتخيلة حيث ينظم منطق النتيجة التسلسل التاريخي[...]، لا تأخذ رواية الرحلة بعين الاعتبار سوى التسلسل المنطقي"[39]. وهكذا تنشأ إعادة بناء تجربة الرحلة [40] انطلاقاً من تذكر الراوي للماضي وتأويله من خلال مرشحه اللغوي. ويمكننا هنا التمييز بين ثلاثة أنواع من الكتابات: المخطوطات أو الرسائل المكتوبة "على الفور"، والروايات التي أعيدت صياغتها بهدف النشر خلال حياة مؤلفها، وروايات الرحلات التي تنشرها الأجيال اللاحقة بعد وفاة الكاتب[41]. لذلك، قد يكون الأمر المثالي تقييم التحليلات التي أجراها الباحثون في الأدب، بالتوازي مع تحليلات المؤرخين. والواقع أن هذه اللدونة في الشكل التي توفرها كتابات الترحال تقودنا إلى اعتبارها تركيباً لعناصر من السيرة الذاتية والشهادات المباشرة، وآثاراً لعمل التنقيح الذي يقوم به الراوي ولمعارفه الخاصة. وهكذا تبدو المنهجية المقارنة بدهية، لأن تكامل الدراسات في التاريخ الثقافي والتاريخ الفكري والأدب هو الوحيد الذي يتيح فهم ما تشمله الرحلات. فعلى الرغم من هذه الملاحظة، أخذ الخبراء من كلا الجانبين يحللون العمليات التي يحاول الراوي من خلالها تقليل الاختلافات بين الترحال ورواياته[42]. وهذه المحاولة لتمييز الصحيح من المزيف هي أكثر تعقيداً لأن بعض الروايات تتعلق برحلات متخيلة. يتعلق الأمر في الحالتين كلتيهما بتحليل عمليات (إعادة) تأليف هذه الروايات وتلقيها. فالحالة الراهنة لأدوات التحليل تتيح فقط مقارنة هذه العمليات مع سمات محددة تنتمي إلى أنواع أدبية أخرى[43].

في الختام

نشير إلى الموقف المقارن الذي يتبناه كل رحال في أثناء ترحاله[44]. فكتابات الترحال تدعونا، إلى جانب الرحلة المادية التي يقوم بها الراوي الحقيقي أو المتخيل، إلى السفر إلى أماكن عجيبة وغريبة أو حتى في وعي الكاتب. ولا يمكن فهم الرواية التي أوجدها الترحال فهما كاملا إلا من خلال عملية المقارنة. وهكذا تفرض صور التماثل نفسها بشكل مركزي فرضاً طبيعياً في جميع كتابات الترحال. وتدعو كلية الحضور هذه النقد إلى مقارنة أوجه التشابه والاختلاف التي تنشأ عن المنهجيات التي يستخدمها هذا التخصصان[45]. ومن الضروري بلا شك، من أجل تجاوز تداخل

التخصصات[46] هذا، ربط "البحوث الحالية حول الرحلة بالبحوث الخاصة بالأنواع الأدبية الهجينة"[47]. ولعل الحل يكمن في "علاقة النصية الجامعةarchiextualité[48]" التي من شأنها أن تتيح توسيع مفهوم أدب الرحلة. وقد سبق أن لاحظ فيليب أنطوان Philippe Antoine أن "الرحلة واحدة من الأشياء الأدبية التي تدفع الناقد إلى إعادة النظر في مقولاته الخاصة"[49]. وهي مسار نستكشفه في أعمالنا، ومهدت له بحوث سيلفي-روكمورا غرو، التي تقترح اعتبار كتب الرحلات "نوعا أدبياً جامعاً" archi-genre[50]. فكتب الرحلات تجمع تجارب الرحال، وأنا الراوي، والطباع الجوالة للكاتب، وتقديره للعالم: باختصار، إنها تشكل تمرينا مقارناً شاملاً.

هوامش

(1) غيل لافارج Lafarge Gaëlle، «حدود وادي المسيسيبي وروايات الرحلات الخاصة به: هجرة الأيديولوجيا والثقافة الأمريكية من الفضاء الجيوسياسي إلى الفضاء الأدبي»، الحدود في جميع حالاتها، أليسيا جوجو Alissia Goujou، ميريانا جريجريتش Gregorcic Mirjana، ديبوراه كيسير- بيلثاوير Déborah Kessier-Bilthauer، جولي بريميرانو Julie Primerano، لورينا توبيهLauréna Toupet، صوفيا توربيه Turbé Sophie (محررون)، نانسي، المطابع الجامعية في نانسي، 2019، ص235--248.

(2) جيريمي إلمريش Elmerich Jeremy وتيبو دوفانThibaut Dauphin «المقارنة، في البدء كانت الكلمة»، دفاتر توكفيل للباحثين الشباب، المجلد الأول، العدد الأول، 2019، ص 7-14.

(3) قبل النقد فعلياً هذا المصطلح، لا سيما في العالم الناطق بالفرنسية، بهدف وصف العلاقات بين الراوي، الذي ينقل واقعاً، والقارئ. انظر على وجه الخصوص فرانسوا مورو François Moureau ، تحولات الرحلة ورواياتها، باريس، شامبيون، 1986، ص 178.

(4) رولان لو هونين Roland Le Huenen ،»يوميات السفر، مدخل إلى الأدب»، مجلة دراسات أدبية Literary Studies، المجلد 20، العدد الأول، 1987، ص. 45-61.

(5) جيل برترانBertand Gilles، «مكانة الرحلة في المجتمعات الأوروبية (القرن السادس عشر – القرن الثامن عشر)»، حوليات بروتانيو ومناطق غرب فرنسا، العدد 121-3، 2014، ص 7-26.

(6) يميز النقد الآن بين الكاتب الرحال الذي يكتب أثناء السفر والرحال الكاتب الذي يسافر للكتابة. انظر: جيرار كوجيز Gérard Cogez، السفر من أجل للكتابة، صور السفر، باريس، شامبيون، 2015، ص 34.

(7) جيرار جينيت Gérard Genette، نيتسا بن-أري Nitsa Ben-Ari، بريان ماكهيل Brian McHale، «سرد خيالي، سرد واقعي»، مجلة شعريات اليوم، المجلد 11، العدد 4، 1990، ص. 755-774.

(8) دُرست أهمية الحس البصري دراسة جيدة في أدب الرحلات. انظر على وجه الخصوص جيورجيا آلو Giorgia Alù وسارة ب. هيل Sarah P. Hill، «العين المتنقلة: قراءة المرئيات في روايات السفر»، مجلة دراسات في كتابة الرحلة، المجلد 22، العدد 1، 2018، ص 1-15.

(9) رولان لو هونين Le Huenen Roland، «ما رواية الرحلة؟»، مجلة ليترال Littérales، العدد 7 ،»نماذج من رواية الرحلة»، ص. 19.

(10) تشول تشارد Chole Chard و هيلين لانجدون Helen Langdon (محررتان)، التنقل: الرحلة والمتعة والجغرافيا الخيالية 1600-1830، نيو هفن، مطابع جامعة يل،1996، 350 صفحة.

(11) أوديل غارنييه Odile Garnier، أدب الرحلة، باريس، 2001، ص. 6.

(12) 12 اقترح كارل طومسونCarl Thompson تضمين «الوثائق أو المنشورات أو المصنوعات المتعلقة بالسفر»، سلسلة كتابات الرحلة، لندن، روتليدج، 2011، ص 13. ترجمة بتصرف.

(13) سيقود هذا البريطانيين إلى التحدث عن الرحال الكذاب بدلًا من الرحال، بسبب ميل روايات الرحلات إلى المبالغة في الواقع أو «حذف» تفاصيل معينة، أو حتى مجرد الكذب. انظر على وجه الخصوص كتاب الرحالة والرحالة الكذابون 1600-1800، تأليف بيرسي ج. أدامز Percy G. Adams، نيويورك، دوفر، 1980، 298 ص.

(14) غيل آن-ويبر Anne-Weber Gaëlle، «النوع الرومانسي لرواية الرحلة العلمية في القرن التاسع عشر»، مجتمعات وتمثلات، العدد21، 1/2006، ص. 59-77.

(15) من الأمثلة الجيدة بلا شك مقالة تيبو دوفان Dauphin Thibaut، «مدخل إلى الفكر السياسي لـفولتير اليابان: المقارنية في الدعوة إلى دراسة يوكيتشي فوكوزاوا»، مجلة دفاتر توكفيل للباحثين الشباب، المجلد 1، العدد 1، 2019، ص 49-70.

(16) يمكن للمرء أن يفكر في الدراسة الممتازة التي أجرتها كارلا مانفريدي Carla Manfredi، والتي جاءت تحت عنوان: انطباعات المحيط الهادئ لروبرت لويس ستيفنسون. التصوير الفوتوغرافي وكتابة الرحلة، 1888-1894، شام، بالجريف ماكميلان، 2018، 256 صفحة.

(17) تدرس غيل لافارج هذا الجانب في أطروحة دكتوراه [قيد الإنجاز]، بعنوان : من بايك إلى توين: دور الرومانسية في تخفيف الحدود بين الخيال والواقعية في روايات رحلات المسيسيبي، جامعة لورين، 2020.

(18) .زفيدر فون مارتيلز Zweder Von Martels(محرر)، حقائق الرحلة والخيال: دراسات في الكتابة، لندن، بريل، 1994، 246 صفحة.

(19) يقدم الترجمان ترجمته الخاصة في حالة رواية رحلة تكتب أو تنسخ بلغات عدة. والمؤول هو الذي يوضح المعنى عندما يطلع عليه: لذلك كل شخص لديه تأويله الخاص لرواية الرحلة.

(20) رولان لو هونين، رواية الرحلة في منظور الأدب، باريس، مطابع جامعة السوربون، 2015، ص 54.

(21) حتى أن فرانسوا هارتوغ François Hartog يتكلم على خطاب الآخر الذي يفيد في «ترجمة الآخر». انظر هارتوغ فرانسوا، مرآة هيرودوت. دراسات حول تمثل الآخر، باريس، غاليمار، 1980، 225 صفحة.

(22) كارل تومسونCarl Thompson كتابات الرحلة، مرجع سابق، ص 10، ترجمة بتصرف.

(23) سايمون كوك Simon Cooke، «الرحلة الداخلية: كتابة الرحلة بوصفها كتابة حياة «، في: رفيق روتليدج في كتابة الرحلة، تحرير كارل تومسون، لندن، روتليدج، ،2016 ص. 15-24.

(24) جان فيفيسJean Viviès (محرر)، خط التلاشي. رواية الرحلة في العالم الناطق باللغة الإنجليزية، إكس آن بروفانس، مطابع جامعة بروفانس، 2003، 240 صفحة.

(25) جان فيفيس، رواية الرحلة في إنجلترا في القرن الثامن عشر: من الجرد إلى الاختراع، تولوز، مطابع جامعة تولوز لوميراي 1999، 189 صفحة.

(26) جان فيفيس، «توطئة»، حوليات العالم الناطق بالإنجليزية، العدد 10، 1999، ص 9-11.

(27) جان فيفيس، رواية الرحلة في إنجلترا في القرن الثامن عشر، من الجرد إلى الابتكار، تولوز، المطابع الجامعية تولوز لوميراي، 1999، 189 صفحة.

(28) لنأخذ على سبيل المثال: ألكسي دوتوكفيل Alexis de Tocqueville، حول الديموقراطية في أمريكا، باريس، لافون،المجلد الأول، [1835] 1986، 450 صفحة.

(29) جيرار جينيت Gérard Genette، هانس روبرت ياوس Hans-Robert Jauss، جان ماري شايفر Jean-Marie Schaffer، روبرت شولز Robert Scholes، وولف د. ستيمبل Wolf D. Stempel، كارل فيتور Karl Viëtor(محررون)، نظرية الأنواع، باريس، سوي، 1986، 224 صفحة، وجيرار جينت، صور3، 1972، 288 صفحة.

(30) سيلفي روكمورا غرو Sylvie Requemora-Gros، « الرحلة أو فن التجديف من خلال الأنواع» في: كتابة روايات الرحلة (القرن الخامس عشر-القرن الامن عشر)، نبذات عن شعرية في طور التكون، تحرير ماري -كريستين بيوفيه Marie-Christine Pioffet، كيبك، مطابع جامعة لافال، 2008، ص 219-234.

(31) عرض مفهوم الحوار لأول مرة ميخائيل باختينBakhtine Mikhail، مشكلة شعرية دوستويفسكي، 1929، 366 صفحة. وقد صقله فرانسيس أفيرجانFrancis Affergan الذي يفترض، في حالة روايات الرحلة، أن «كل وعي حواري»، العجيب والآخر. دراسة حول أسس نقد الأنثروبولوجيا، باريس، المطابع الجامعية الفرنسية، 1987، ص16.

(32) كارل تومسون، كتابات الرحلة، مرجع سابق، ص. 9. ترجمة بتصرف.

(33) ألان غويوGuyot Alain، التماثل ورواية الرحلة. رؤية العالم، وقياسه، وتأويله، باريس، كلاسيكيات غارنييه، 2012، 369 صفحة.

(34) رومان ياكوبسون، الأسلوب في اللغة، نيويورك، سيبوك، 1960، ص 350-377.

(35) يعُرّف التماثل بأنه تشابه في العلاقات وليس إقامة علاقة بين شيئين.

(36) خوان-بو روبيس Rubies Joan-Pau، «كتابة الرحلة والإثنوغرافيا»، في رفيق كامبريدج للكتابة في السفر، تحرير بيتر هيولم Hulme Peter و تيم يونجس Youngs Tim، كامبريدج، مطابع جامعة كامبريدج، 2002، ص 243.

(37) جيل برتران، «مكانة الرحلة في المجتمعات الأوروبية (القلان الخامس-عشر- القرن الامن عشر)، مرجع سابق، ص 8.

(38) رولان لو هونين، حكاية الرحلة في منظور الأدب، مرجع سابق. ص91.

(39) المرجع السابق، ص 233.

(40) جلين هوبرGlenn Hooper وتيم يونجسTim Youngs (محرران) «المقدمة»، وجهات نظر حول كتابة الرحلة، لندن، روتليدج، 2004، ص. 5.

(41) جيريمي بلاك، Jeremy Black، «الجولة الكبرى»، رحلات عبر السوق. السفر والمسافرين وتجارة الكتب، تحرير مايرز روبن Robin Myers ومايكل هاريس Mikael Harris، نيو كاسل، مطبعة أوك نول، 1999، ص 77.

سيلفي رومورا-غرو، «انتقال الأنواع في كتابة الرحلة: « أدب « الرحلات أو الترحال التكويني، حالة مارك ليسكاربوت Marc Lescarbot»، مجلة أعمال ونقد Oeuvres et Critiques، العدد31-1، 2011، ص. 69

(42) فيليب أنطوان Philipe Antoine، «هذا ليس كتاباً. رواية الرحلة ورفض الأدب «، مجتمعات وتمثلات، العدد 21، 1/2006، ص. 45.

(43) سيلفي روكمورا -غرو Sylvie Requemora-Gros، «انتقال الأنواع في كتابة أدب الرحلات أو الترحال التكوينين حالة مارك ليسكاربو»، أعمال ونقد، العدد 31-1، 2011، ص 69.

(44) «مقدمة» فيليب أنطوان بلا شك مقدمة جيدة لكتابة الرحلة، فياتيكا Viatica، العدد 1، 2019، متاحة [عبر الإنترنت] على:

.id = 442?http://revues-msh.uca.fr/viatica /index.php

(45) يشرح جون كيولبرت John Culbert هذا التذوق النقدي المتجدد لكتابات الترحال بسبب التنقل المتزايد للأكاديميين ومستقبلهم الاقتصادي غير المؤكد. و يرى في هذا الاهتمام المتجدد بالتنقل أحد أعراض الجامعة الرأسمالية. جون كولبيرت، «النظرية وحدود الرحلة»، دراسات في كتابة الرحلة، المجلد 22، العدد 4، 2018، ص. 343-352.

(46) تيم يونجس Tim Youngs وألاسدير بيتنجرPettinger Alasdair، (محرران)، رفيق أبحاث روتليدج لكتابة الرحلة، مرجع سابق. 408 صفحة.

(47) سيلفي روكمورا -غرو، «انتقال الأنواع في كتابة الرحلة «، مرجع سابق، ص67.

(48) «ليس موضوع الشعرية النص وإنما النص الجامع، أي مجمل الفئات العامة أو المتعالية- أنواع الخطاب، وأنماط الملفوظية، والأنواع الأدبية، وما إلى ذلك. - التي ينتمي إليها كل نص فريد». انظر: مدخل إلى النص الجامع، جيرار جينيت، باريس، سوي، 1979، ص 89.

(49) ماري-كريستين غوميز Marie Christine Gomez، فيليب أنطوان Philippe Antoine (محرران)، الرواية ورواية الرحلة، باريس، مطابع جامعة السوربون، 2001، ص 8.

(50) ماري-كريستين بيوفيه Marie-Christine Pioffet (تحرير) كتابة روايات الرحلة (XV-XVIII)، مرجع سابق، 368 صفحة.



مستقبل الأدب المقارن: أمريكا الشمالية وما وراءها

جونثان هارت

شاعر كندي وأستاذ جامعي يُدرِّس الأدب في جامعة تورونتو- كندا

ترجمة: محمد إبراهيم العبد الله

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

التنبؤ بالمستقبل مهنة خطرة، فعرض المشاهد المثالية أو البائسة لدراسة الأدب المقارن ليس شيئاً أودّ التأكيد عليه هنا، بل أودّ مناقشة التغييرات في هذا الاختصاص وقيمتها، ومهما كانت التغييرات في الدراسات الأدبية، من المهم التأكيد على قيمة الأدب وتفسيره.

كانت هناك كثير من النقاشات حول أزمة الأدب المقارن، وكثير من التنبؤات التي تنبأت بها. بعضها قال إنّ لا مستقبل له. وبعد عرض بعض المناقشات الأخيرة حول الأدب المقارن، سأقدم اقتراحاً متواضعاً، كواحد من بين العديد من العوالم الممكنة لهذا الاختصاص. تعود أصول الأدب المقارن إلى القرن التاسع عشر على الأقل في أوروبا وأمريكا الشمالية. كما كتب (أرماندو غنيسكي)[1]: من أصله... لا يزال يعرّف على أنّه اختصاص أزمة». ينظر غنيسكي إلى الأدب المقارن على أنّه» نظام عالمي حقاً «وينظر إلى الترجمة كعامل رئيس في هذا النمط من التعليم والحوار[2] هذا الاهتمام بالأدب المقارن على الرغم مما يتعرض له من نيران في أجزاء من أوروبا وأمريكا الشمالية؛ وما يتعرض له غالباً من ضغط من أقسام الأدب في «اللغات القومية» أو اللغات الوطنية، إلا أنّه انتشر بسرعة كبيرة في آسيا وأمريكا اللاتينية.

على سبيل المثال، في البرازيل، ترى)ساندرا نيتريني) أنّه منذ حوالي عام 1950، كان الأدب المقارن جزءاً من المناهج الدراسية، وما نشرته (تانيا فرانكو كارفالهال) «الأدب المقارن» في عام 1986 ساعد في تحفيز هذا الاهتمام، وكانت قد تأسست الجمعية البرازيلية للأدب المقارن[3]،

وعلى الرغم من تنامي الأدب المقارن في البرازيل لكن لا يمكن تجاهل البدايات التي سبقت ذلك، وكما تقول نتريني: الأدب المقارن موجود في البرازيل منذ فترة طويلة: منذ أن بدأنا التفكير في تشكيل الأدب البرازيلي، وفي مشروع إنشاء الأدب الوطني.(4) فقدرة الأدب المقارن على الحركة والمرونة أسباب تدعو للتفاؤل، فالأدب المقارن يتغير ويتكيف، وفي عالم متنقل، هذه سمة إيجابية. (5) يؤكد وولتر موسر بأنّ الوضع المتقلقل لهذا الفرع من المعرفة يمكن أن يتحول إلى ميزة.(6) «يشير هذا السياق إلى أنّ الأدب المقارن في حالة ميزة غير المستقرة، وفي حالة من عدم الاستقرار المميز على حد سواء، فالوضع الدولي للأدب المقارن ونموه أمر مشجع حتى لو كانت هناك بعض المآزق المحلية غير المشجعة.

- 1 -

إذن من الذي أعلن موت الأدب والأدب المقارن؟ مثالان مشهوران في تسعينيات القرن العشرين هما « موت الأدب لـ ألفين كيرنان (1990) و»الأدب المقارن: مقدمة نقدية» لسوزان باسنت. (1993)(7) ألقت غاياتري سبيفاك «محاضرات مكتبة ويلك» في أيار 2000 في جامعة كاليفورنيا في إيرفين، هذه المحاضرات نُشرت في مجلد عام 2003 بعنوان « وفاة اختصاص» في كلمة الشكر كتبت سبيفاك بشكل استفزازي: «آمل أن يُقرأ هذا الكتاب باعتباره اللحظات الأخيرة من اختصاص يحتضر»، (8) وليس مفاجئاً أن تستمر سبيفاك المطالبة بـ «أدب مقارن جديد». (9) فهي ترى أن الأدب المقارن شيء يحتاج إلى التجديد» استجابة للدراسات الثقافية ولموجة التعددية الثقافية المتزايدة»، وكما هو حال إدوارد سعيد، لدي سبيفاك (10) فكرة أن حركة الناس تؤثر بالفعل على مؤسسات مثل الأدب المقارن، والجامعة. (11) وأنا أتفق مع إحساس سبيفاك بأن الأدب المقارن يمكن أن «يتضمن إمكانية غير محددة لدراسة جميع الآداب بصرامة لغوية وذكاء تاريخي.» وتعترف سبيفاك (12) أيضاً أن أفضل ما في الأدب المقارن التقليدي كان «مهارة القراءة عن قرب في النص الأصلي.» (13) وتقترح أيضاً أنّ الانتباه الشديد للغة كما لو أنّها دراسات في هذا الحقل المعرفي من شأنه أن يكشف عن تهجين جميع اللغات في نصفي الكرة الأرضية الشمالي والجنوبي، كما تعتقد سبيفاك أن الدراسات الثقافية تُمنح لنوع من الأفضلية الشخصية والحاضرية التي لا تتضمن التشدد في دراسة اللغة(14)، هذه الاستراتيجية ستؤدي من وجهة نظر سبيفاك، إلى فعل الخيال الذي يتضمن أشياء أخرى، نوع الترجمة(15) القراءة، بالنسبة لي بقدر ما هي لسبيفاك تعد جزءاً مركزياً مما نقوم به كمدرسين للأدب المقارن(16) لهذا، أود أن أضيف أنّ القراءة هي مركز بحثنا وتفسيرنا. الدافع الطوباوي لدى سبيفاك في مراجعة الأدب المقارن يستند إلى الصداقة والعمل

المشترك، وتحاول أن تتخيل كيف ترى من عيون الآخرين(17)

جانب آخر من رغبة سبيفاك في تجديد الأدب المقارن هو كيف تدافع عن الأدب باعتباره شيء «يفلت من المنظومة»(18) وهذا «يحتوي على عنصر الادهاش التاريخي.»(19) كما تؤكد على الأدب كوسيلة لتحقيق الاختلاف في الجماعية. 20) (collectivity) علاوة على ذلك، تشجع سبيفاك «القراءة المتأنية» كطريقة لرؤية الاختلاف المتعلق باحترام النصوص من (ما يسمى) العالم الثالث، لأنها تجد فيها موضوعات تتعلق بالتقاليد والحداثة والفردانية والجماعية (21) هذا هو الأدب المقارن الجديد لدى سبيفاك. ترد سبيفاك على تمييز ماركس المدينة على الريف بالقول إنّه لا يستطيع رؤية التطييف (من الطيف) المستقبلي للرعاة، وربما بتوقها وحنينها للحياة الرعوية وإلى الماضي، تقدم لنا ثقافات ما قبل الرأسمالية كعالم متخيل لثقل «انتصار رأس المال العالمي(22)، وقراءة النص وفقاً لها تصبح طريقة لتكون قراءة «مسؤولة ومتجاوبة وقابلة للمساءلة»(23) إذا كنت اخترت ما وجدته أكثر جاذبية وإيحاء في مجلد سبيفاك المختصر، فأنا مهتم هنا بتقديم سياق أوسع، أي تضمين أصوات أخرى حول موضوع الأدب المقارن، وفي تقديم بعض الاقتراحات القصيرة بنفسي..

مع موت الرواية والمؤلف، يظل زوال الأدب المقارن سابق لأوانه، أو بعبارة أخرى، هو نوع مهم يشكل نصف الحقيقة. يتغير الأدب والأدب المقارن: القراءة في عصر الوسائط الإلكترونية قد تغيرت كما يرى مارشال ماكلوهان ورولان بارت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، (24) لذا فلدينا الكتابة والمعرفة، لكن هذا التغيير لم يكن جذرياً لدرجة أنه لا توجد له استمرارية مع الماضي، فالثورات لم تكن أبداً انقطاعاً كاملاً مع الماضي. في عصر الأعمال والعلوم التطبيقية الحديث عن عدم جدوى الأدب إهانة. في الواقع وجد أفلاطون وهم المعرفة في هوميروس تحدياً يجب الطعن فيه. كان على الفلسفة - في عالم جمهوريته الممكنة – أن تحل محل شعر هوميروس في التعليم الأثيني. بالنسبة إلى سقراط الأفلاطوني كان على الشعراء أن يؤدوا الترانيم في مدح الجمهورية أو سيواجهون النفي(25) حتى في عصر النهضة، كان على فيليب سيدني إيجاد بوصلة أخلاقية للشعر. فقد عكس الهرميّة الجديدة لأفلاطون التي تحولت من شمولية الفلسفة إلى خصوصية التاريخ، وقد حشر الشعر بينهما. بالنسبة لسيدني كان الشعر أكثر عالمية من الفلسفة لأنه يحرّك الناس إلى الفعل الأخلاقي(26) فتهميش الشعر ليس جديداً: سوف يستمر في التراجع بفعل الضغط عليه في عالم أعطي للفنون المفيدة. والمشرعون غير المعترف بهم لبيرسي بيش شيلي لم يتم الاعتراف بهم في العالم(27) والأدب الذي سأناقشه لاحقاً لم يعد محور التعليم في المدارس، وخاصة في الكليات والجامعات. ومع ذلك فهو مهم حتى لو لم تظهر فائدته بوضوح. إذا كانت برامج وأقسام الأدب المقارن في

بعض الأحيان على وشك السقوط فإنها معلقة هناك. فقد نجا الشعر والأدب ودراستهما من هجمات أفلاطون، وكل من تبعه بعد ذلك. كان أفلاطون فيلسوفاً شاعرياً عظيماً، لذلك أتت أقوى الضربات في ذلك الوقت، كما هو الحال اليوم، من الذين يتكلمون لغة الشعر، وقلبوا اللغة على الشعر. فالشعر جوهر الأدب وأنا أستخدمه كمعلم موحد للأدب والدراسات الأدبية.

- 2 -

النهج الإيحائي هو النهج الذي حدده دووي فوكيما للأدب المقارن، فهو يعتمد على وجهة نظر كارل بوبر بأن مجال الدراسة يقتصر على مجموعة من الأسئلة والحلول التجريبية، ويساجل في ذلك قائلاً « لا تُميّز التخصصات بالموضوع الذي تدرسه وإنما بالأسئلة التي تطرحها»(28) بالنسبة لفوكيما الأدبي والأدبية طرق للقراءة (النوايا والدلالات وتأثيرات النصوص الأدبية) لأن الآخرين يقرؤون ويفسرون النصوص الأدبية لأغراض مختلفة؛ سياسية، لاهوتية، اجتماعية وما إلى ذلك(29) البعد الجمالي، كما يذكرنا فوكيما، يمكن التغاضي عنه بسهولة في مناقشات التحول إلى الأدب المقارن. وهذا ليس مراوغة أفعلها بدراية هنا. وعلى الرغم من أن علماء الاجتماع، وعلماء النفس، والفلاسفة ومؤرخي الفن وغيرهم يمكن أن يناقشوا البعد الجمالي، إلا أن علماء الأدب لهم وجهة نظرهم الخاصة في هذا المجال، ويمكن أن يساهموا، كما يشير فوكيما في عمل التخصصات البينة inter-disciplinary في هذا الربع من القيمة. كيف تتم دراسة موضوع الدراسة بالحماس أو التفاعل الذي يحدد الاختصاص.

في عام 1958، تذكرنا ليندا هوتشيون بالمقال الذي كتبه رينيه ويلك بعنوان « أزمة الأدب المقارن» حيث ركّز على موضوع وطريقة الاختصاص، (30) وكما هو الحال عند سبيفاك فقد وجد هوتشيون القوة في دور الآخر في الأدب المقارن(31) ويرى هوتشيون أيضاً أنّ الإحباط والتجاذب في الأدب المقارن سببه «النقد الذاتي المستمر» وعدم القدرة على « تثبيت تعريفه بنفسه»(32) لقد استمر النقاش حول الأدب المقارن لفترة طويلة. تقرير ليفين الصادر عن جمعية الأدب المقارن الأمريكية في عام 1965، تقرير غرين الصادر في عام 1975، أ تقرير برنهايمر الصادر في عام 1993 وتقرير سوسي (مسودة عام 2003) عبرت جميعها عن الحركة المزدوجة للإحباط والتجاذب، التحدي والنقد الذي أشار إليه هوتشيون(33)

وبدلاً من استعراض تقرير برنهايمر الذي أثار عديداً من الردود على مدى الاثني عشر عاماً الماضية، أو نحو ذلك، بما في ذلك محاضرة سبيفاك وكتابها. سأنتقل إلى بعض الآراء الحديثة التي عبرّت عنها مسودة تقرير سوسي(34) فقد بدا سوسي أكثر تفاؤلاً: لقد

انتصر الأدب المقارن إلى حد ما في معاركه. ولم يكن يستقبل بشكل أفضل في الجامعة الأمريكية. فقد أصبحت اليوم المباني والبروتوكولات المميزة لتخصصنا المتداول اليومي للبرنامج الدراسي، والنشر، والتوظيف، ونقاش المقهى(35) وبعد تحديد المتطلبات الدقيقة لبرامج الدراسات العليا في الأدب المقارن في الولايات المتحدة، وتأثير المتخصصين فيه على التخصصات الأخرى مثل اللغة الإنجليزية، والتاريخ، يلاحظ سوسي غياب السلطة المؤسسية، وعدم استثمار الموارد في الأدب المقارن:» إن شمولية لأفكار في الأدب المقارن لا تعني بأي حال من الأحوال وجود قسم جامعي كبير وقوي في هذا التخصص؛ في الواقع، يمكن استخدامه حجة ضد ضرورة تأسيس هذا القسم، برامج الأدب المقارن في معظم الجامعات عبارة عن مجموعات من تمثيل اللجان الممولة بشكل ضئيل، ودورات مدرجة في القوائم، ومجموعات عمل بدوام جزئي، وخدمة تطوعية»(36) يشير سوسي أننا نقوم بتشجع الطلاب على التدريب في مجال القانون والتاريخ أو الهندسة المعمارية، أو أي تخصص آخر لتعلم الأدب ولغتين على نحو جيد بدلاً من تعليم ثلاث لغات وأدب، ويشير إلى أنّ الأدب المقارن يستفيد من الفجوات في الجامعة، وأنه يطرق أبواب التخصصات الأخرى التي اقترضت من الأدب المقارن(37)

إنّ عدم قابلية ترجمة الأدب وبخاصة الشعر يحدد لنا الأدب في الحال، ويدعو الأدب المقارن ليكون في موضع تساؤل. فقد ظل هذا موضوعاً ثابتاً في الدراسات الأدبية، وتحدياً دائماً للأدب المقارن. آلان باديو يجسد في Petit Manuel d'inesthéthique 1998)) هذا التناقض، فمن ناحية يقارن في كتابه بين لبيد بن ربيعة ومالارميه، الأول شاعر بدوي قبل الإسلام يكتب باللغة العربية الفصحى، والآخر شاعر صالون في عالم البرجوازية في الإمبراطورية الفرنسية الثانية. من ناحية أخرى، يبدأ باديو هذه المقارنة مؤكداً « أنه لا يؤمن كثيراً بالأدب المقارن»(38) لكن لم يكن هذا الافتقار إلى الإيمان مطلقاً، إذ يدخل باديو كلمة» كثير»، فهو لا يؤمن كثيراً بالأدب المقارن، إنما يؤمن بما يكفي ليؤلف كتاباً عن الأدب المقارن، لأداء جولة القوة التي يأخذ فيها شاعرين متباينين من أزمنة متباعدة، ولغات وثقافات مختلفة جذرياً ويكتشف الحقيقة المشتركة أو العالمية فيها. وكما قالت إميلي أبتر في مناقشتها لكتاب باديو: « يبدو أنه كلما زاد قوس الاختلاف، وعدم القابلية للمقارنة، كان إثبات الكونية الشعرية أكثر صحة.» (39) أبتر التي تفحصت الشعرية الكونية، والمقارنة ما بعد الكولونيالية تتكشف، كما اكتشف سوسي من قبله، بأن الأدب غير قابل للترجمة. وربما، كما كان يأمل إدوارد سعيد وسبيفاك، وكما تساجل أبتر أيضاً أنّ هناك احتمالات موجودة لمقارنات تتجاوز الإمبريالية، بحيث يمكن للأدب المقارن المتجدد أن ينفتح على الثقافات في جميع أنحاء العالم بطريقة تحويلية(40)

الجدل حول الأصوات المعارضة والمتناقضة كان كبيراً جداً في تقرير جمعية الأدب المقارن

الأمريكية (ACLA) في ثمانينيات القرن الماضي، وبحسب ما أورد جلال قادر في تقريره عن تقرير برنهايمر في مقاله «الأدب المقارن في عصر الإرهاب» لم يكن رئيس اللجنة « راضياً جداً عن الوثيقة لدرجة أنه مارس حق النقض (الفيتو) ولم تقدم أبداً (41) أثار قادر التوترات والتناقضات في « الحالة الراهنة « للأدب المقارن:

قد يصعب عليك أن تجد من يشتغل على الأدب المقارن أن يساجل ضد غلبة أحادية اللغة، والآنية، والنرجسية. فالصعوبة في اللحظة التاريخية لعام 2004 هي التفريق بين التعددية اللغوية والألسنة المتشعبة، بين النطاق التاريخي، والتاريخية الخادمة لذاتها، بين انكار الذات غير النرجسية، والنقد الذاتي كعباءة للتخفي(42)

يرى «قادر اللغة جزءاً مركزياً من النقاش، وشبح الترجمة وعلاقتها بالقراءة لا تغيب أبداً عن المناقشات حول الأدب المقارن(43) كما يؤكد والتر بنيامين: « إن الترجمة برمتها ما هي إلا طريقة مؤقتة إلى حد ما للتصالح مع غربة اللغة. (44) كما يقدم ستيفن أنغار أفكاراً حول تقرير سوسي عن الترجمة. يرى أنغار، كما ويليام إتش غاس، أهمية القراءة عن قرب. بالنسبة إلى أنغار: «ستستمر القراءة عن قرب لتشكل الأساس في الجهود لفهم الخصوصية اللغوية، وكذلك كيف تؤثر عوامل الاختلاف الكبرى في الخيارات اللغوية التي يتخذها الكاتب(45) الاختلاف والآخرية هما عاملان محوريان للترجمة، هذا ما أكد عليه دريدا وسبيفاك: الأدب في الترجمة، والأدب العالمي في الترجمة، كما حددها ديفيد دامروش في «ما هو الأدب العالمي؟ «(2003)، حيث جعل النقاش حول الترجمة أكثر أهمية لأنه في العديد من المواضع مثل الأدب العالمي سيكون مترجماً أو محرَراً في أوروبا وأمريكا الشمالية(46)

قد يستمر قانون الترجمة في القص الاستعماري في عالم الثقافة. في مساهمته في تقرير سوسي، يفتتح دامروش إعلانه: «لقد انفجر الأدب العالمي في نطاقه خلال العقد الماضي، فلا تحول في الدراسة المقارنة الحديثة أكثر من تسريع الانتباه إلى الآداب التي يقع خلفها أعمال رائعة قدمها رجال عظام من قوى أوروبية عظمى»(47) فيما يبدو أنّ هذا فيه شيء من المبالغة، وتم التعبير عنه في سياق أكاديمية الولايات المتحدة، فالتغييرات كانت سريعة. وفي حديثه عن المقتطفات، من كتب عنها ومن لم يكتب، على الأقل نسبياً، يأمل دامروش في شق طريق إلى الأمام تشمل «خطوط الاتصال عبر الحدود المضطربة بين الدول والثقافات، وخطوط مقارنة جديدة في ظل استمرار الانقسامات بين تشريع متشدد للأدب العالمي وتشريع مضاد له»(48)

هناك مشاكل محتملة أخرى من استبعاد الأدب المقارن ومحوه. مثالان من الأمثلة: الدراسات الحديثة المبكرة أو دراسات عصر النهضة والدراسات النسوية. في مقالته عن الأدب المقارن والدراسات الحديثة المبكرة، التي هي جزء من تقرير سوسي، يرد

كريستوفر برايدر على ملاحظة دامروش في الخطاب الرئاسي الذي ألقاه في اجتماعات الجمعية الأمريكية للأدب المقارن (ACLA) في عام 2003: إنّ الدراسات التي قدمت قبل عام 1800 دُفع بها إلى الهامش، وركّز معظم الزملاء العمل على تلك التي كتبت منذ منعطف القرن التاسع عشر(49) يستعين برايدر بالدراسات الحديثة المبكرة كطريقة لصهر الشكلانية والتاريخية. على سبيل المثال، تخبرنا لوحة لوكريشيا، مثلها مثل جميع اللوحات من الماضي المختلف، أنّه يتعين علينا أن نفهم وننتقد أنفسنا ولغتنا وإطار عملنا قبل محاولة استعادة الماضي، الشيء الذي ناقشه مايكل باكساندال قبل عشرين عاماً في»أنماط النية: في التفسير التاريخي للصور»(1985)(50) فإذا كانت الدراسات الحديثة المبكرة قد تعرضت للإزاحة أو المحو، فإن النسوية تم احتواؤها واستيعابها. وفي مساهمتها في مسودة تقرير سوسي « ماذا حدث للنسوية؟» تشير جيل فيني أنه «إذا لم نواجه كلمة» النسوية « كما اعتدنا أن نواجهها، فإنني أود الإشارة إلى أنّ هذا ليس بسبب اختفاء الأيديولوجيا، بل لأن النسوية توالدت وتكاثرت واستوعبتها نُهج نظرية أخرى. (51) وأريد أن أثبت أنّ برايدر قد اتبع نهجاً مشابهاً في القول إن التاريخية الجديدة في الولايات المتحدة، والمادية الثقافية في المملكة المتحدة قد انتقلت من عصر النهضة، أو من الدراسات الحديثة المبكرة إلى فترات وتخصصات أخرى وقد تم استيعابها. تقول فيني إنّه في الولايات المتحدة تم في الواقع تأنيث أقسام اللغة الإنجليزية، والأدب المقارن. على سبيل المثال، المسؤولون التنفيذيون الثلاثة في الجمعية الأمريكية للأدب المقارن (ACLA) هذا العام (2005) هم من النساء، كما هو الحال بالنسبة لستة من أعضاء المجلس الاستشاري العشرة، ولدى جامعة كاليفورنيا اليوم إجازة أمومة توقف فيها عقارب الساعة للنساء(52). ربما بعد ذلك، كما تشير فيني، إلى أن النجاح الباهر الذي شهدته الحركة النسوية أدى إلى تقليل ذكرها، وأدى إلى ما وراء النسوية. ممارسة ما وراء النسوية تجده في كتاب لين بيرس « بلاغة النسوية: قراءات في النظرية الثقافية المعاصرة والصحافة الشعبية» (2004)(53) قدمت بيرس تحليلاً بلاغياً وأسلوبياً للصحافة النسوية المعاصرة والنظرية. (54) فالنسوية لم تختف من الأدب المقارن، لكنها كانت عاملاً للتحول الذي يبدو أنه محا أو غير وجه النسوية السابق.

تذكر فدوى مالتي دوغلاس في مساهمتها في النسخة المسودة لتقرير سوسي، «ما وراء التسوق المقارن: هذا ليس أدب مقارن أبوك،» كيف أنّها في كورنيل، بنسلفانيا، وفي الجمعية الأمريكية للأدب المقارن كان يدرّسها أساتذة ذكور فقط، وأن الأساتذة من الإناث في جامعة فيرجينيا في عام 1977 حين كانت أول وظيفة لها هناك كن غريبات. فهي تقدم دعوة حماسية إلى أدب مقارن جديد، على الرغم من اختلافه عن ذلك الذي دعت إليه سبيفاك:

الأدب المقارن بالنسبة لي، يجب أن يكون عالماً بلا حدود، مفترضة أن يبحر أحدنا في عدة لغات، إنّه ضرب من الخيال حيث يتم تحليل الفن الراقي جنباً إلى جنب مع السينما التي يمكن تحليلها من الشريط الكوميدي الذي يمكن تحليله جنباً إلى جنب مع العالم اللفظي. إنه كالمشكال الرائع الذي يسمح للعاملين في الأدب بنظرة متعددة الأوجه للعالم الذي نعيش فيه فكرياً. من المؤكد أن العديد من الرافضين لن يكونوا مستعدين تماماً للانغماس في هذه المنحدرات، حاملين على أكتافهم الهيكل القديم للأدب المقارن. إنه بدقة هكذا، فالأدب المقارن ليس لأبينا لكي نبعث فيه حياة جديدة.(55)

صورة النقل هذه، وعبور المنحدرات قد تثير أولئك الذين نشأوا أو عاشوا في أرض المسافرين وتجار الفراء سواء عبروا المنحدرات في لاشين، أو عشرات من حملة القوارب في الطريق إلى أرض كوندات أو هورنز من كيبيك، إلى سانت ماريا على لامير دوس (البحر الحلو) والذي هو أقل حلاوة اليوم، ويسمى الخليج الجورجي. هذه الصورة ملحمة أيضاً، كالبطل العظيم الذي يحمل والده على ظهره، لكن البطل هنا بطلة أيضاً. ومن المهم كما تذكرنا فيني ومالتي دوغلاس، ألا ننسى التغيرات الاجتماعية في الجامعة، وفي الأدب المقارن. كان أحدها أن مصالح النساء والأشخاص من الخلفيات واللغات المتنوعة تم رعايتهم بشكل أفضل.

لا شيء أقل من ذلك، في الردود على مسودة تقرير سوسي التي قد تجد طريقها إلى النشر، ليس هناك دائماً شعور بأن كلّ ما يجب تضمينه في الأدب المقارن يجب تضمنيه. يدافع كاريل إيمرسون عن ضرورة الاهتمام الوثيق بأوروبا الوسطى والشرقية، لأنها «مرت بكل شيء مكروه» و» غربتهم في كل شيء « وهذا يعني أنه «بإمكاننا البدء في التعلم منهم.» (56) تناول ماريان جاليك وريتشارد تيليكي بعض هذه القضايا في أوروبا الوسطى والشرقية في المجلة « الكندية للأدب المقارن (1996) (57)

بدأ رد كاتيا ترمبنر بتاريخ الاختصاص الذي يشمل رؤية فرانكو موريتي في «تخمينات الأدب العالمي»، أنّ الأدب المقارن كان «مشروعاً فكرياً يقتصر بشكل أساسي على أوروبا الغربية، ويدور في الغالب حول نهر الراين (علماء فقه اللغة الألمان يعملون على الأدب الفرنسي). لا أكثر من ذلك(58) وكما هو الحال لدى سوسي، تعتقد ترمبنر أنّ التحليل المقارن ليوهان غوتفرايد هيردر سمح بالعلاقات بين سلطات أوروبا الشرقية والوسطى والغربية التي شملت «مشاكل الإمبراطورية، والهيمنة السياسية، وفرضت ثنائية اللغة التي أثارتها تلك الجغرافيا».(59) تنتهي ترامبنر بدراسة الأدب العالمي بشيء أكثر بكثير من الراين لموريتي، وربما جاء هذا ثمرة للتحليل المقارن لهيردر. كيف يرتبط الأدب المقارن بالأدب العالمي؟ تقول ترمبنر إنّ معظم مدرسي الأدب العالمي يعترفون بأنّ « القيود الخاصة في التدريب تجعلنا غير قادرين إلى حد كبير على نمذجة مثل هذه الأساليب

البديلة للقراءة على الصعيد الثقافي، مهما كنا قادرين على تنظير وجودها أو محاولة إعادة بنائها في النصوص ومن النصوص التي هي قيد المناقشة.»(60) فالمشكلات العملية للتدريس تواجه الأساتذة وطلاب الأدب المقارن على حد سواء. تحدد ترامبنر المزالق البراغماتية: «يظل الأدب العالمي في بعض النواحي مشروعاً شاقاً، وربما مستحيلًا، لكن إنْ لم نكن نحن فمن؟ وإذا لم يكن الآن، فمتى؟(61) يذكرني هذا النهج العملي بما اعتاد هاري ليفين قوله وكتابته: «دعونا نبدأ في مقارنة الآداب،» لأننا إذا انتظرنا التوحيد التام لإحساسنا الأدبي، والمهارة في اللغات، فلن نبدأ أبداً «

استجابة ريتشارد رورتي في « الرجوع إلى النظرية الأدبية «يلاحظ أنّ استرجاع النظرية الأدبية كان موضة في أقسام الأدب في الولايات المتحدة، وبصفته فيلسوفاً سيكون من الصعب عليه اليوم أن ينتقل من كونه أستاذاً للفلسفة، إلى أستاذ للعلوم الإنسانية، إلى أستاذ للأدب المقارن في تدريسه للفلسفة المباشرة، وفي كتابته للأعمال الفلسفية التي كان يكتبها في قسم الفلسفة. في أقسام الأدب، انتقلت الفترة الفلسفية لدريدا إلى العالم التاريخي والثقافي لميشيل فوكو. فيما كان رورتي ممتناً للفرص التي أتيحت له، لكنه لا يعتقد أن على طلاب الأدب دراسة الفلسفة، أو أي تخصصات أخرى، أو أن يكونوا طلاباً بلغات متعددة. باختصار، يؤكد أنّ «النقد الجيد هو ارتداد لبعض الكتب التي قرأتها من بقية الكتب التي قرأتها «(62) لدى رورتي بعض الأفكار المنعشة حول التخصصات، والتخصصات البينية، والأدب المقارن. يقول إنّ «دريدا، وفوكو هما المفكران الأصليان البارعان اللذان يمكنهما النجاة من سوء الاستخدام بسهولة، تماماً مثل ماركس وفرويد.»(63) وبالنظر إلى المستقبل يقول رورتي: سيُنظر إلى «النظرية الأدبية على أنّها اختيارية لممارسة النقد الأدبي، كما ينظر إلى النظرية القانونية في ممارسة القانون». (64) ولدى رورتي أيضاً بعض النصائح للفلاسفة، ومن يعمل في مجال الأدب المقارن الذين يقلقون بشأن مجالاتهم: «يجب أن تكون أقسام الأدب المقارن، والفلسفة أماكن يحصل فيها الطلاب على الكثير من الاقتراحات بشأن أنواع الكتب التي يرغبون في قراءتها، ثم يتركون وشأنهم لشق طريقهم إلى الأمام. يجب ألا يقلق أعضاء هذه الأقسام من طبيعة تخصصهم، ولا من الشيء الذي يجعل تخصصهم مميزًا «.(65) ما الشيء الذي يجب أن يهتم به أساتذة الأدب المقارن والفلسفة؟ وفقاً لرورتي، «يجب أن يقلقوا على استقطاب طلاب فضوليين فكرياً لقبول تخرجهم في هذه الدراسة، وعلى كيفية مساعدة هؤلاء الطلاب على إشباع فضولهم».(66)

هذا هو البحث والتدريس الذي يحركه الفضول وأفضله شخصياً، وفي حين أؤكد على الأدب أكثر مما يؤكده رورتي، فربما يعود هذا إلى تهميش الأدب في الجامعات الحكومية، أو الجامعات العامة في أمريكا الشمالية الناطقة باللغة الإنجليزية، ويمكنني كشخص متمرس

في التاريخ الفكري والثقافي أن أنظر أيضاً إلى أن الأدب يمكن أن يركّز عليه أكثر من اللازم. يشكك رورتي.(67) بما أشار إليه «هون سوسي» بأن دراسة الأدب تعد مركزية في اختصاص الأدب المقارن». فشكوك رورتي مثيرة للاهتمام واستفزازية ومثمرة:

«أشكك في إمكان تحديد أي شيء على أنه مركزي في التخصص الأكاديمي، أشكك أكثر في أي شيء يمكن تحديده على أنه «جوهر» الذات البشرية. يقول دانييل دينيت من الأفضل التفكير في الذات كمركز للثقل السردي. التخصصات الأكاديمية لها تاريخ مثلها مثل الذوات، لكن ليس لها جوهر. فهي تقوم باستمرار بتحديث صورتها الذاتية عن طريق إعادة كتابة تاريخها. وما يسمى بـ « الأزمات» على ما يبدو تنقل المحيط إلى المركز، وما يبدو مركزياً تنقله إلى الظلام الخارجي.(68)

إذن، بالنسبة إلى رورتي مركز الثقل في الأدب المقارن والتخصصات الأخرى يقع خارج العلم، حيث تصحح الحقائق وتتحول وفقاً للفضول والاهتمام والحاجة إلى التغيير. ولا ينبغي للتخصصات أن تبتلى بنوع من التكرار المدرسي. يشير رورتي إلى أن الأدب المقارن لا يختلف عن التاريخ أو الفلسفة في تغيير هوياتهما وتحديث تاريخهما لاستيعاب هذه التغييرات والتحولات. في الواقع، يجد رورتي التخصصات، والتخصصات البينية مشكوكاً فيها لأنه قد يكون هناك فارق كبير بين الفلسفة التحليلية والفلسفة غير التحليلية، كالفارق بين الفلسفة والأدب المقارن. من وجهة نظر رورتي، التخصص هو بالأساس تخصص بيني، إذا استطاع أحدنا أن يقرأ بشكل جوهري أجزاء مختلفة منه.(69) أخيراً، وفقاً لرورتي: «»لا يوجد اختصاص إنساني صحي يبدو كما هو لأكثر من جيل أو جيلين.» (70) لذلك يجب توقع التغيير واحتضانه. إن أزمة الأدب المقارن هي علامة على نقلة نوعية في سلسلة التحولات العديدة. لذلك نحن نعلّم ونكتب أنفسنا إلى الزوال.

ـ 3 ـ

على الرغم من أن ما سيأتي هو مجرد خيط يمكن تقديمه عن التقاليد الأوروبية إلى حد كبير، أنا على دراية به، ولدي مقارنات متعددة الأطراف بين والثقافات والتخصصات واللغات على اختلافها وأعتنقها، أو الكلمة التي أفضلها في نطاق اللعبة والوصول والأفق-الحقول. لهذا إذا لم أناقش الحاجة إلى الحوار بين الشرق والغرب كما يفعل العلماء الذين ينشرون في المجلة «الكندية للأدب المقارن» أمثال وانغ نينغ من الصين، فإني أفعل ذلك بهذه المناسبة كشيء تفرضه قيود المقال على الكاتب.(71) إضافة إلى بعض الأمثلة من البرازيل، وفرنسا، وكندا الناطقة بالفرنسية، وأماكن أخرى، فقد استخدمْتُ إلى حد كبير السياق الأنجلوفوني في أمريكا الشمالية كمثال للأزمة، حيث تم التعبير عنها في العامين الماضيين كوسيلة لنا للمزيد من المناقشة. التحديث أو التغيير هو مسألة تجديد مستمر.

نشأت الدراسات الأدبية الحديثة من دراسة البلاغة، وعلم اللغة، والكلاسيكيات. فالدراسات الأدبية في أمريكا الناطقة بالإنجليزية، على سبيل المثال، تحت التهديد. في كندا، مجلس أبحاث العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية (SSHRC) والعديد من الجامعات البحثية التي تعتمد على هذا المجلس إلى حد كبير جاء تمويلها في العلوم الإنسانية والاجتماعية ليؤكد على أجهزة الكمبيوتر، وقواعد البيانات، والمساعي الجماعية إلى حد كبير، فقد أصبح العمل الفردي الذي يعتمد على القراءة الفاحصة للنصوص الأدبية أقل قيمة. فالبحث في العلوم الإنسانية والأدب المقارن يسير على ما يبدو في اتجاه جلب الأموال كوسيلة لتعويض النقص في الميزانية. التعاون وجلب الأموال في بحوث العلوم الاجتماعية يقلد في الواقع ذلك النموذج القائم في العلوم التطبيقية.

بما أنني تلقيت دورات في القانون الروماني، والفلسفة السياسية، ودرست التاريخ الفكري والثقافي بقدر ما درست الأدب والنظرية الأدبية، واحترم كثيراً العديد من الحقول المعرفية. في المدرسة استمتعت بدراسة الرياضيات والفيزياء، وسجالي في قيمة الأدب لم يكن دعوة ضد أي مجال معرفي آخر. وأهمية الأدب كانت واضحة بالنسبة لي منذ فترة طويلة، لكن أعتقد أن الدراسات الأدبية في الجامعات تتلقى دعماً أقل مما كانت عليه من قبل. ربما كان هذا انحداراً بطيئاً منذ عصر النهضة بالتزامن مع صعود العلم، أو على الأقل منذ تراجع دراسة الكلاسيكيات والأدب في القرن الماضي، باعتبار العلم كان ولا يزال التدريب الرئيس للقادة في الحكومة. فأزمة سبوتنيك والحرب الباردة دفعت بالعلم والتكنولوجيا أكثر مما دفعت بسباق التسلح بين بريطانيا وألمانيا في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى. الثورات العلمية والصناعية هي حقائق مركزية في التحديث، وعلى الرغم من تجاوزاتها وتعسفاتها، إنما كان هناك نوع من الرعوية المفرطة والحنين إلى الماضي للخلاص من كل التغييرات التي أحدثتها ظهور الحداثة. إن تقييم الأدب لا يعني أن تكون لوديت. (72)

نحن بحاجة إلى كلّ الخيال الذي يمكن الحصول عليه. نحن بحاجة إلى أدوات متنوعة لفهم اللغة والرموز والعالم. الرياضيات والأدب وسائط أساسية في التعامل مع العالم. هذه التراكيب اللغوية هي في العالم ومن العالم، لكنها ليست العالم: فهي عوالم ممكنة. من خلال القياس والتباين، تحدد المقارنات الجمع بين الجزأين. والشيء نفسه ينطبق على التخصصات. بمقارنة الأدب بالتاريخ، على الرغم من أنهما يشتركان في الخطابة والتحليل والسرد -، فإن المترجمين يرون أن هذه الحقول المعرفية تظهر اختلافها. وقد عرف أرسطو بأن: التاريخ عليه أن يتابع الأحداث كما حدثت، في حين يمكن للشعر أن يخترع الأحداث ويعيد ترتيبها(73) فالأدب إذن يمكن مقارنته بالفنون البصرية، وتخصصات أخرى مثل التاريخ والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة ويستفيد من تلك

المقارنة. يمكن لهذه الطريقة في المقارنة أن تزيد من حدة التعريف.

يشترك الأدب كثيراً مع الخطابات الأخرى، لكنه ليس تلك الخطابات. فلكي تطارد كلّ ما هو غريب عن الأدب، وللتخفيف من رمزيته، ولجعله شيئاً آخر يحظى بإعجاب العالم، أو الحاجة إليه أكثر من غيره من سياسة، واقتصاد، وعلم اجتماع، أو أعمال تجارية، عليك أن تنقلب على الأدب على أمل أن تنقذ قيمته كسلعة أو ككائن نفعي، وأن تنقذ أعمال أولئك الذين يكتبون الأدب ويمارسونه. فالأدب إما أن يبيع أو أن يباع. فالنقد والنظرية الأدبية يتضاءلان في السوق.

لكن لا يجب أن يكون الحال مما هو عليه. إذا قللنا من حياة الإنسان لتصبح سلعة قابلة للبيع أو للشراء، فنحن عندئذ لسنا سوى سلع تتنفس. نعم، نحن من خلال الأدب الذي نكتبه ونقرأه ونفسره، نصبح نتاج مجتمع اقتصادي بميول وقوانين سياسية، لكن هذا لا يعني أنّ الأدب يمكن تقزيمه لهم، بحيث يمكن تحديد النص مع السياق. وبسبب الميول النفعية لدى مجموعة من الحكومات والشركات، يظل من المغري لأولئك الذين يصنعون السياسة في السوق العالمية أو في العالم التنافسي (اختر الاستعارة الأكثر استخداماً) أن يقزموا الأدب والعلوم الإنسانية أو تصويره على أنّه مقاربة خيالية للعالم من حيث الانتاجية والمستقبل. قد يكون الأدب والدراسات الأدبية جزءاً من الفنون، والتعليم، والثقافة والحكومة، لكنهما ليسا مجرد مؤسسة مالية أو ثقافية أو أداة تعليمية صنعت من أجل التثقيف والربح. فالأدب، لا هو مفيد بشكل كامل، ولا هو عديم الفائدة تماماً، الأدب عالم ممكن، ومكان خيالي، له علاقات معقدة مع العالم الحقيقي، الماضي والحاضر والمستقبل. علاوة على ذلك، دراسة الأدب لها أبعاد عديدة، ومقارنة الآداب تجعل الأدب أكثر تعقيداً.

الدراسة الأدبية يمكن أن تشمل التاريخ الأدبي، والقراءات التي تشمل اعتراف القوى الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية بإنتاج النص ومعناه، لكن أعتقد أن القراءة الفاحصة، أو تفسير النصوص الأدبية يجب أن تكون في قلب الدراسات الأدبية، والأدب المقارن. وعند مناقشة مختلف الحقول المعرفية والفنون الأخرى التي لها ارتباط بالأدب، يكون الاهتمام الدقيق بالأدب أمر بالغ الأهمية، وإلا سيكون الأدب تابعاً. ولا يستلزم رفع الأدب ليسمو فوق التخصصات الأخرى، لكن نحن الذين نمارس الأدب ينبغي ألا نقلل منه أو نهمشه.

حتى عندما نفسر رموز مختلفة في الفن، وفي الفيلم، والقانون، والثقافة بشكل عام، فنحن علماء في الدراسات الأدبية تدربنا على الممارسة الأدبية والنظرية، ويمكن أن يشمل هذا كتابة الأدب وقراءته. نحن بحاجة إلى نقطة انطلاق. فتدريبنا والطريقة التي ندرب بها طلابنا تشير إلى الأدب. ما المهارات التي نتمتع بها؟ نحن طلاب وأساتذة الأدب إذا أردنا أن نفحص أي شيء يجب أن يأتي من قدرتنا على قراءة النصوص.

جزء من تاريخ القراءة والتدريب هذا يأتي من المجازات ونظم البلاغة. على الرغم من أن الخطاب في الغرب بدأ كوسيلة للادعاء في المحاكم في المستعمرات اليونانية في صقلية، لكن سرعان ما أصبح يرتبط بالخطابة، ويعتمد على الأمثلة الأدبية كوسيلة لتعليم الشبان في أثينا. وقد ساعد عمل كوينتيليان وشيشرون على نشر دراسة البلاغة في روما. ومع استوديو الترجمة أو ترجمة الدراسة، انتشرت دراسة الخطابة في أوروبا، ومع الإمبراطورية في القرن الخامس عشر، وخلف الحدود القديمة للإمبراطوريتين اليونانية والرومانية. تضمن التعليم في الإمبراطوريات الأوروبية الخطابة.

التعليق على هوميروس، وفيرجيل، وشعراء آخرين هو تيار آخر في تطور الدراسات الأدبية. فتعليقات القرون الوسطى، وعصر النهضة على النصوص الكلاسيكية، على سبيل المثال، يمكن أن تكشف أسطر قليلة من النص عن كتل من التعليق. فالإصدارات الحديثة لشكسبير على اختلافها تستمر في هذا التقليد. يمكن أن يشمل هذا التعليق الشرح والاستعارة. في هذا التفسير يمكن أن تنتقل القراءة إلى النص، تنظر في المجازات والنظم البلاغية وعلاقتها بالدلالات الجوهرية، بعيداً عن النص باستنتاج علاقة استعارية بالعالم، أو ببنية أفكار بدلاً من تلك الموجودة ظاهراً في النص أو في المغزى الحرفي. فالشد بين اللغة والعالم كان هناك في القراءة والتفسير من البداية.

تفسير الكتاب المقدس، والترجمة والتأويل وكذلك فقه اللغة يدعم أيضاً الدراسات الأدبية في اللغات المحلية الأوروبية. فالتفسير، كالتعليق على الكلاسيكيات يحتوي على التوتر بين القراءات الحرفية والاستعارية. بدأ التفسير في وقت مبكر، وتم نقله إلى النصوص العلمانية مثل الأعمال الأدبية، كما تضمنت الترجمات، سواء أكانت ترجمات الكتاب المقدس اللاتيني لجيروم أو العهد الجديد اليوناني لإيراسموس، ترجمة الثقافة والقراءات، إضافة إلى اللغة. استمرت الدراسات التأويلية والإنجيلية، وبلغت ذروتها في ألمانيا القرن التاسع عشر. فقد تمت إزالة الغموض عن نص الكتاب المقدس، وتم دراسته وتحليله من نواح كثيرة من حيث التأليف والتاريخ، لذلك كان هذا انزياحاً آ خر من المقدس إلى العلماني. ركزت الدراسات المتعلقة بفقه اللغة أيضاً على اللغة التي قدمت سياقاً تاريخياً للغة، بحيث يقرأ كل من اللغة والعالَم بعضهما بعضاً. وظل التوتر بين الداخل والخارج قائماً.

بناء النص وتدميره، قبل فترة طويلة من نشر مقال هايدجر عام 1927 («التدمير»)، وحتى قبل أن نلج القرن العشرين لم يكن مفاجئاً أن تجد ضغوطًا في الأدب، وعلى الأدب ودراسته. فتكامل النص وتفككه يحدث في وقت واحد. فكتابة النص وتحريره وقراءته هي محاولات لإيجاد الهوية والمعنى، إضافة إلى المشكلات المتعلقة به. فالبعد عن المعرفة، وعالم التقارب بين كتابة النص وتأويله، هو أحد الاهتمامات الرئيسة للأدب والدراسات الأدبية.

الأدب تصنيع الأرض وتفكيكها، وتمثيل العالم الذي يؤكد نفسه ويدعوها إلى التساؤل.

القول إنّ الأدب يجب أن يكون محور ما نقوم به كباحثين وأدباء، وأننا نحتاجه في المقارنات الأدبية، وفي المنهجية المقارنة التي تنطوي على فنون وتخصصات أخرى، لا يعني أن الأدب الأوروبي والغربي بحاجة إلى أن يكون المحور الوحيد أو الرئيس للأدب المقارن. الفهم الوثيق، والتفسير الجمالي للنصوص والصور يختلف من ثقافة إلى أخرى، لكنه موجود في الشرق الأوسط، وجنوب وشرق آسيا، وفي أماكن أخرى. بمقارنة النصوص الأدبية، والسياقات، إضافة إلى الأدب المرتبط بالفنون والتخصصات الأخرى، يظهر المعنى الأوضح لكل نص، وكل تراث وكل ابتكار. مثل هذا الأدب المقارن، الذي نراه اليوم، سيصبح أكثر حدة وإثارة في المستقبل القريب.

- 4 -

ما أدافع عنه قد يكون واضحاً. فيما لا تهتم بعض التخصصات الأدبية بالأدب، يمكن أن يركّز الأدب المقارن بشكل أكبر على الدراسات الأدبية. فالدوريات العلمية التجارية الباهظة الثمن تضغط وتساعد في الضغط على ميزانية العلوم الإنسانية، والأبحاث في المكتبات التي هي شريان الحياة للدراسة في الأدب المقارن، علينا إبلاغ وكالات التمويل، وإدارات الجامعات حول أهمية المجال الذي نعمل فيه، وضرورة تمويله بشكل جيد، ودعم المجلات والمطابع الجامعية، والمكتبات، ودعم العلماء الشباب في مجالات العلوم الإنسانية مثل الأدب المقارن. في عالم يتآكل من أطرافه، فيه التجارة والصحة والسلام تعتمد على التعاون الدولي، لا بد أن يساعد تعدد الثقافات، والحقل المعرفي المفتوح مثل الأدب المقارن على خلق مزيد من التفاهم الثقافي. فربما الاهتمام الشديد بالنصوص الأدبية من اصعب الاعمال للترجمة في اي لغة، فالعلماء في الأدب المقارن لا يقتصرون فقط على تحديد نص أو ثقافة واحدة من خلال مقارنتها بثقافة أخرى، وإنما يظهرون تقديراً أيضاً لأكثر الآثار اللغوية والنصية تعقيداً في تلك الثقافة. لا يمكن التزلج على هذه الصعوبات، ويمكن أن تكون نقطة انطلاق لدراسة المواد الثقافية ذات الصلة، والسياق الذي يتم إنتاجها فيه.

لذا فإن ما أقترحه ليس اقتراحاً إما / أو، بل كليهما / الاقتراح الذي تكون فيه القراءة عن قرب، أو التفسير اليقظ الأرضية التي نناقش عليها السياق والصلات الثقافية الأخرى. التوتر الدراماتيكي بين القوى الجاذبة والقوى النابذة داخل النص الأدبي، وإثراء مسرح المقارنات مع النصوص الأدبية الأخرى وغيرها من الفنون أو الحقول تخلق كثيراً من الآفاق المدهشة، فالأدب المقارن يملك من الحياة أكثر مما نعلن أو نقبل إعلان موته.

المراجع:

1 - أرماندو غنيسكي، «الأدب المقارن كاختصاص لإنهاء الاستعمار» : المجلة الكندية للأب المقارن [CRCL/ 1996) 23 [RCLC) ص. 67. أود أن أشكر فلاديمير كراينسكي، وأماريل تشنادي وزملاءهما في الأدب المقارن في جامعة مونتريال لدعوتهم لي، ولحسن الضيافة الذي قدموه لي في عام 2005 ولجلسة ثنائية اللغة التي أحاطت بورقتي الأصلية، لقد سعدت بعودتي إلى المدينة التي قضيت فيها شبابي، وشكري أيضاً إلى فلاديمير كراينسكي وجان بسيير من جامعة السوربون الثالثة لقراءته وتشجيعه لهذه الورقة وكذلك أجزل شكري إلى المحررين، وقرّاء مجلة الأدب المقارن لمقترحاتهم واهتمامهم ودعمهم لي.

-2 نفس المصدر، ص. 77، انظر إلى الأدب المقارن: التاريخ والاختبارات، تحرير أرماندو غنيسكي و فرانكا سينوبولي، روما، سوفيرا. 1995 .

-3 تانيا فرانكو كرفالهال « الأدب المقارن» ساوباولو أتيكا 1986.

-4 ساندرانتريني، الأدب المقارن في البرازيل: جزء من تاريخه. (المجلة الكندية للأدب المقارن) [CRCL/ 1996) 23 [RCLC) ص. 75

-5 وولتر موسر (الأدب المقارن وأزمة الدراسات الأدبية) (المجلة الكندية للأدب المقارن) [[CRCL/RCLC 1996) 23) ص. 43

-6 نفس المصدر ص. (44)

-7 ألفين كيرمان : موت الأدب (نيو هيفن: منشورات جامعة ييل، 1990) وسوزان باسنيت، الأدب المقارن: مقدمة نقدية (أوكسفورد: بلاكويل 1993) وخاصة ص. 47.

-8 غاياتري شاكرافورتي سبيفاك، موت الاختصاص (منشورات جامعة كولومبيا، 2003) ص. xii

-9 سبيفاك. ص.

-10 سبيفاك ص. 1

-11 سبيفاك، ص. 3

-12 سبيفاك، ص.5

-13 سبيفاك، ص. 6

-14 سبيفاك. ص. 8-9

-15 سبيفاك، ص. 13

-16 سبيفاك، ص. 23

.-17 سبيفاك. ص. 26-34

-18 سبيفاك، ص. 52

-19سبيفاك ص. 55

-20 سبيفاك، ص. 65

-21 سبيفاك، ص. 66

-22 سبيفاك، ص. 96-101

-23 سبيفاك ص. 102.

-24 انظر، على سبيل المثال، مارشال مكلوهان، العروس الميكانيكية: فولكلور الرجل الصناعي (نيويورك: منشورات فانغارد، 1951) و غوتنبيرغ كالاكسي : صنع الرجل الطباعي (تورنتو: منشورات جامعة تورنتو،

1962) رولان بارت، الميثولوجيا (باريس: طبعات دي سيول، 1957). لمناقشة رولان بارت، مارشال ماكلوهان، ونورثروب فراي وآخرين فيما يتعلق بالميثولوجيا، والايدلوجيا، والتكنولوجيا والثقافة، انظر أيضاً إلى جوناثان هارت، نورثروب فراي: الخيال النظري (لندن ونيويورك : روتلدج، 1994) وهارت، تفسير الثقافات: الأدب، الدين، والعلوم الإنسانية (لندن ونيويورك: بالغريف ماكميلان، القادم 2006)

-25 جمهورية أفلاطون، ترجمة فرانسيس ماكدونالد كومفورت (1941) نيويورك ولندن: منشورات جامعة أكسفورد 1945، وأعيد طباعته عام 1968) وبخاصة كتاب 10 .

-26 فيليب سدني، « اعتذار للشعر « في النصوص النقدية الإنجليزية: من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، تحرير، دي. جي. إنرايت، وإمست دي شيكيرا (لندن: منشورات جامعة أكسفورد 1962ـ أعيد طباعته عام 1975) ص. -3 49.

-27 انظر بخاصة إلى بيرسي بايسشي شيلي، دفاعاً عن الشعر، تحرير السيدة شيلي، أعيد طباعته من طبعة MDCCCXLV (إنديانابولس: شركة بوبس ميري، 1904) الجزء الأول.

-28 كارل ر. بوبر، «منطق العلوم الاجتماعية» (1972)، والنضال الوضعي في علم الاجتماع الألماني، بقلم تيودور دبليو أدورنو وآخرون، الطبعة الثالثة (دارمشتات: لوثرهاند، 1974) 108 في دوو فوكيما، « الأدب المقارن والتشكيل الكنسي.» المجلة الكندية للأدب المقارن (1996) ص. 53.

-29 فوكيما، «الأدب المقارن والتشكيل الكنسي، المجلة الكندية للأدب المقارن ([23 CRCL/RCLC] 1996)) ص. 53.

-30 ليند هوتشيون الأدب المقارن، إكسيوجينك ستيت (المجلة الكندية للأدب المقارن) [[CRCL/RCLC 1996) 23) ص. 35.

-31 نفس المصدر. ص. 39

-32 نفس المصدر ص. 40

-33 هذه التقارير من جمعية الأدب المقارن الأمريكي يمكن الحصول عليها على الرابط التالي:

http://www.umass.edu/complit/aclanet/Levin.html ويمكن الحصول على تقرير جمعية الأدب المقارن الأمريكي حول المستويات المهنية على الرابط التالي (الأول أو تقرير ليفن 1965)

http://www.umass.edu/complit/aclanet/Green.html (التقرير الثاني، أو التقرير الأخضر) (قدّم إلى الجمعية الأمريكية للأدب المقارن من قبل اللجنة المتخصصة في المستويات المهنية. شهر أيلول 1975)

)http://www.umass.edu/complit/aclanet/ Bernheim.html for the (Bernheimer Report, 1993

(تقرير بريهايمر 1993) تقرير برنهايمر تم تغيره وقد نشر كأدب مقارن في عصر التعددية الثقافية. تحرير تشارلز برنهايمر (بالتيمور: منشورات جامعة جون هوبكنز 1995) وتم وضع تقرير سوسي 2004 على الموقع http://www.stanford.edu/~saussy/acla وسيظهر في كتاب في عام 2004.

-34 المقبوسات أخذت من نسخة المسودة للتقرير من موقع جامعة ستانفورد (كما هي مدرجة في الملاحظة 33) كل أرقام الصفحات

تشير إلى الأرقام في المسودة لكل مقال، الأرقام ليست موجودة في كل المسودة، مسودة هذا التقرير كتبت بين عامي -2003

2004. سيظهر الكتاب بعنوان «الأدب المقارن في عصر العولمة. تحرير هاون سوسي (بالتيمور: منشورات جامعة جون هوبكنز، 2006)

-35 هون سوسي، جثث رائعة مخيطة من كوابيس جديدة: عن الميمات، وخلايا النحل، والجينات الأنانية، في « تقرير سوسي» (في المسودة)، ص. 1

-36 نفس المصدر.

-37 نفس المصدر، ص. 37

-38 ألن باديو، بيتي مانويل دينيستتيك (باريس 1998) ص. 85 في إيملي آبتر ، فن الشعر العالمي والأدب المقارن لفترة ما بعد الكولونالية « في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 1

-39 آبتر، فن الشعر العالمي والأدب المقارن ما بعد الكولونيالي في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 1

-40 نفس المصدر، 7-6

-41 برنهايمر ص. Ix في جلال قادر، « الأدب المقارن في عصر الإرهاب» في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 1 وقد لوحظ هذا في تقرير سوسي نفسه.

-42 قادر، الأدب المقارن في عصر الإرهاب، في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 9

-43 ستيفن أنغار، « الكتابة في الألسن: أفكار في عمل الترجمة» في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 1

-44 وولتر بنيامين « مهمة المترجم « (1921) في كتابات مختارة، المجلد الأول عام -1913 1926 تحرير ماركوس بولوك ومايكل دبليو جينكز، كامبردج MA منشورات جامعة هارفارد 1996 ص. 257 في « الكتابة في الألسن: أفكار في عمل الترجمة، في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 7

-45 أنغار، « الكتابة في الألسن، تقرير سوسي (في المسودة) ص. 7، انظر كذلك إلى ويليم إتش غاز، قراءة ريلك: انعكاس على مشكلات الترجمة، نيويورك، كتب أساسية 1999، ص. 55

-46 ديفيد داموش، « ما هو الأدب العالمي؟ برنستون، منشورات جامعة برنستون 2003.

-47 ديفيد داموش « الأدب العالمي في عصر ما بعد التشريع الكنسي، في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 1

-48 المصدر نفسه. ص. 9

-49 كريستوفر برايدر « من الآثار والوثائق: الأدب المقارن والفنون البصرية في الدراسات الحديثة المبكرة، أو فن البراعة التاريخية في تقرير سوسي (في المسودة ص1

-50 مايكل باكساندال، أنماط النية: عن الشرح التاريخي للصور، نيو هيفن، منشورات جامعة ييل. 1985، مقدمة إلى الفصل الرابع،

استشهد فيه من نفس المصدر ص. 13

-51 جيل فيني، ماذا حدث للنسوية؟ في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 1

-52 نفس المصدر، 8

-53 لين بيرس، الخطاب النسوي: قراءات في النظرية الثقافية المعاصرة، الصحافة الشعبية، لندن ونيويورك، روتلدج 2004

-54 انظر إلى فينني، المرجع المذكور 8

-55 فدوى مالتي دوغلاس، « ما وراء التسوق المقارن: هذا ليس أدب مقارن أبوك. في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 11

-56 كاريل إميرسون « الإجابة عن وسط وشرق أوروبا، في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 7

-57 ماريان جاليك، الأدب المقارن في سلوفاكيا « المجلة الكندية للأدب المقارن» [CRCL/RCLC [23 101-112 (1996)، ريتشارد

تيلكي، نحو دورة في أدب أوروبا الوسطى كترجمة « 115-123 (1996) 23 CRCL/RCLC

-58 فرانكو موريتي « تخمينات في الأدب العالمي» نيو لفت ريفيو 1 (كانون الثاني- شباط 2000) 67-57 ص. 54 مقبوس في كاتيا ترمبنر، « الموسيقا العالمية: نظرة جيوسياسية، تقرير سوسي (في المسودة) ص. 1

-59 ترمبنر « الموسيقا العالمية، الأدب العالمي: نظرة جيوسياسية، « في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 1 انظر إلى جون غاتفرايد هيردر (شتوتغارد : فيليب ريكلام 1975)

-60 ترمبنر، « الموسيقا العالمية، الأدب العالمي، ص. 10-9

-61 نفس المصدر ص. 10

-62 ريتشارد رورتي: عودة إلى النظرية الأدبية في تقرير سوسي (في المسودة) ص. 10. انظر إلى ميشيل فوكو

-63 رورتي، عودة إلى النظرية الأدبية» ص. 2

-64 نفس المصدر.

-65 نفس المصدر.

-66 نفس المصدر.

-67 نفس المصدر.

-68 نفس المصدر.

-69 نفس المصدر. ص.3

-70 نفس المصدر ص.3

-71 وانغ ننغ، نحو إطار جديد للأدب المقارن، المجلة الكندية للأدب المقارن [1996] 23 [CRCL/RCLC) ص. 100-91

-72 الملك أو الكابتن لود أسماء متخيلة، أو ألقاب تطلق على قادة مثيري الشغب (Luddites)، وهم بخاصة ميكانيكيون وأصدقاؤهم، في وسط إنجلترا. في الأوقات الحرجة أثناء الثورة الصناعية (-1811 16) هم الذين دمروا الآلات الصناعية.. وفي الزمن الصعب من السهل تشغيل أدوات التغيير، فركل جهاز التلفزيون أو إتلاف الكمبيوتر لن يوقف موجة التغيير. الأدب سيجد نفسه في علاقات جديدة، وفي تكوينات جديدة، حيث تتغير وسائط الكلمات والصور. يشير قاموس أوكسفورد الإنجليزي إلى القصة التالية حول أصل كلمة «لوديت «: « حسب حياة لورد سيدماوث لبيلو (1847)، كان نيدلود شخصاً يتمتع بعقل ضعيف، عاش في قرية ليسيسترشاير حوالي عام 1779، في لحظة غضب اندفع إلى منزل «صانع الجوارب»، ودمر إطارين تدميراً كاملاً وبدأ يقال «لابد أن لود كان هنا» لتستخدم في جميع أنحاء مناطق التي تصنع فيها الجوارب عندما تتعرض آلة تصنيع الجورب لأضرار غير عادية. القصة تفتقر إلى التأكيد «. للحصول على النموذج الأكثر سهولة (وهو شيء قد لا يرغب لوديت في الوصول إليه)، راجع:// /dictionary.oed.com

-73 أرسطو، فن الشعر ترجمة جورج والي، مونتريال وكنغستون: منشورات ماكجل كوين -1997 ص. 71، 83 (145 a-b(

rage rushed into a 'stockinger's' house, and destroyed two frames
so completely that the saying 'Lud must have been here' came to be used throughout
.the hosiery districts when a stocking-frame had undergone extraordinary damage
The story lacks conf rmation." For the most accessible form (and something Luddites
/might not want access to themselves), see http://dictionary.oed.com
Aristotle's Poetics, trans. George Whalley, Montréal and Kingston: McGill-Queen's .73
.(Press, 1997, p. 81, 83 (1451a–b



صورة الغرب في شعر البياتي

د. محمد مرشحة

باحث وناقد وأستاذ جامعي من سورية

لا شك في أن للرحلات أثرًا كبيرًا في انتقال الآداب والتقاء الحضارات المختلفة وتمازج الأفكار والتقاط آليات تفكير الآخر. وقد اهتمّ النقاد قديما بهذا الجانب، لما ينطوي عليه من فوائد في تعرّف أمة ما إلى أمة أخرى، وكشف توجّهاتها الحضارية والثقافية والاجتماعية.

وتطوّر درس صورة الآخر في الأعمال الأدبية والفنية ليلقى اهتمامًا كبيرًا في أيامنا هذه؛ ذلك أن دراسة الصورة تستحوذ على جملة أفكار وتصوّرات في الآخر الأجنبي، حين تخرج الصورة من اللّغة القومية إلى لغة أجنبية، أو حين تخرج الصورة من إطارها الجغرافي الثقافي القومي إلى حدود جغرافية وثقافية أخرى (بحسب المفهوم الأمريكي للدرس المقارن). ولا شك في أن صورة الآخر تبقى انعكاسًا للأدب بوصفه صورة للواقع الاجتماعي والثقافي، لذلك فإن هذا النوع من الدرس يشجّع الباحثين على التعمّق في الاندماج بالنصوص الأدبية والأشكال الفنية لفهم ظروف إنتاجها من جهة، وللاهتمام بالأدوات الثقافية التي كتبت بها وأسهمت في إنتاجها، من جهة أخرى. وإن العمل في هذا الحقل من حقول الأدب المقارن يُعدّ كاشفًا إلى جانب الإيديولوجيا التي تسانده ههنا، وغالبًا ما نجد أن الاهتمام الدرسي ينصبّ على قصص الرحلات والمقالات والروايات والمسرحيات، ونادرًا ما يكون في الشعر(#).

والحق أن العرب عرفوا بأسفارهم وتجوالهم في مختلف البلدان والأمصار عبر التاريخ. ونحن في هذا البحث نقارب شاعرًا مهمًّا في الأدب العربي الحديث، ذلك أنه تميّز بجاذبيّته المعرفيّة المميَّزة وبتوصيفه الدقيق لنماذج غربية شاملة. فقد قضى شطرًا كبيرًا من حياته مسافرًا يجوب البلدان الغربية واحدًا واحدًا، فخالط أناسًا متميّزين ثقافيًّا. وهو فوق ذلك كلّه إنسان قارئ محبّ للثقافة المتنوّعة وللأدب الحر. لذلك سنحاول ههنا الولوج إلى الطريقة التي اتّبعها الشاعر عبد الوهاب البياتي في تصوير الغرب في شعره. إذ استطاع ببراعة أن يعكس تجاربه الخصبة وأفكاره المتنوعة في نتاجه الشعري. قد أفاد من رحلاته الكثيرة إلى دول غربية مختلفة في الاستحواذ على خبرة لا بأس بها مكّنته من التقاط آلية التصوير الشعري الأخّاذ. ذلك أن شاعرنا العراقي الذي ولد عام 1926 قضى حياته متنقلا مسافرًا. ونذكر من رحلاته سفره إلى النمسا عام 1958 لتمثيل البلاد العربية في مؤتمر الكتّاب والفنانين العالمي الذي عقد في فيينا بدعوة من مجلس السلم العالمي، وزار الاتحاد السوفيتي بدعوة من اتحاد الكتاب السوفيت فالتقى بالشاعر التركي ناظم حكمت عام 1956، كما رحل إلى ألمانيا الديمقراطية عام 1959 بدعوة من مجلس السلم الألماني لحضور احتفالات مجلس السلم العالمي، ونزل في سويسرا في طريق عودته إلى العراق، وسافر إلى بلغاريا بدعوة من اتحاد الكتاب البلغاريين. وبين عامي 1980 و1990 أقام في العاصمة الإسبانية مدريد، كما زار تشيكوسلوفاكيا وفرنسا بدعوة من الطلاب العرب(1).

وهكذا نجد من خلال ما تقدم أن هذه الرحلات أكسبته فكرة شاملة عن الحياة الأوربية بكل جوانبها وتفاصيلها، فاستحوذ على رؤية فكرية ومعرفية شاملة كمّلت موروثه الذاتي واستعداده المعرفي. وإن هذا كلّه سيكون هدفنا في هذا البحث الذي سنحاول فيه تلخيص رؤية الشاعر البياتي لأوربة. فهي ذات إيحاءات مختلفة ورموز معبّرة. إذ نراه في أشعاره ميّالاً إلى التركيز على بلدان ومدن غربّية معيّنة استدعتها قريحته الشعرية رغبة في أن يضمّنها فكره المتعدّد ونظرته الذاتية إلى الحياة الغربية.

فهو يذكر أوربة في أكثر من قصيدة له، فيجعلها رمزًا للتسلط والفساد تارة، ويصوّرها طريقًا للحرية والتقدم تارة أخرى. ثم إنه من الملاحظ أن شاعرنا رسم صورًا متنوّعة لنماذج أوربية ضمّنها موقفه المؤيد منها بسبب المرحلة التاريخيَّة التي تعيشها الأمّة العربية؛ إذ سبرت قصائده شخصيات أوربية وظّفها في أشعاره لأنها تحتوي على إيحاءات تخدم مواقفه الإنسانية والوطنية، فصوّر الأم الأوربية وقلبها الحنون وهي تودّع ابنها.

ففي القصيدة التي كتبها في بغداد بتاريخ 3 |5|1959، وسمّاها «إلى أمّهات جنود ألمانيا الديمقراطية» يقول:

ألف حبيب عاد
فانتظرت أن تعود
وهزّ ثلجُ العالم المهود
واستيقظ الرجال
والسلاح في أيديهم ورود
فما لقلبي ظل في انتظاره
وظلت الحدود
تفصل ما بيني وبين ولدي
يحرسها الجنود (2).

كما نراه متعاطفًا مع العمال الأوربيين، داعيًا إلى مساندة قضاياهم. فقد نظم قصيدة سمّاها: إلى العامل بيتر بابرتز يعبّر فيها عن تعاطفه مع نضال العمال في ألمانيا الديمقراطية:

أذكر أن يده كراية حمراء
مرّت على حزني
على صحراء
ليلتنا الموحشة الجوفاء. (3)

كما وقف إلى جانب عمال مرسيليا في قصيدته: إلى غابرييل بيري وعمّال مرسيليا الصغار:

(غابرييل) يا عبق الربيع ويا نشيد الثائرين
مازلت أذكر وجهك الصافي العميق
وقد تخضّب بالدماء
مازلت أذكر صمت مرسيليا المرير
وبنادق الفاشست مرعدة و(بيتان) العجوز
كالكلب يقعى تحت أقدام الغزاة
مازلت أذكر والرفاق
وراء نعشك سائرون(4).

ويصبح الطفل الأوربي عنده أغنية يشدوها معبرًا بها عن ارتباط الطفل العربي بقضايا الطفل الأوربي. وهذا ما نراه في قصيدته التي كتبها عام 1955 ثلاث أغنيات إلى أطفال وارسو:

آه يا أطفال وارسو، أغنياتي
باقة حمراء، من أطفال شعبي
لكمو، للأمهات
للملايين هديّة
من بلادي العربيّة
من بلاد الشمس، من أعماق قلبي
إنها تذكار حب
لكمو أطفال وارسو، من بلادي العربيّة (5).

ومما لاشك فيه أنه التقى في أثناء أسفاره الكثيرة فتيات أوربيات وسجّل خلاصة آرائه وتصوّراته، فخزّن في شعره مفهومه الخاص بالمرأة الغربية، ولعله أيضًا أحب بعضهن. وأغلب الظن أنّ قصيدته الموسومة بـ«إلى أنكريد فايس «تعكس حبّه العابر لفتاة أوربية جميلة. واللافت للانتباه في هذه القصيدة هو صورة المرأة الأوربية ذات العينين الزرقاوين الجميلتين. وأغلب الظن أن الإشارة إلى لون العينين وإلى اسم الفتاة تدل على السمة الغربية للمرأة التي يتحدّث عنها ههنا. ويُخَيَّل إلينا أن تعلّقه بها لا يبدو تعلّقًا شديدًا، فهو في الحب الذي يبديه في هذه الأبيات للمرأة لا يتجاوز حبّه لمدينة برلين الألمانية، لأنه لا يعبّر في هذه القصيدة إلا عن رغبته الشديدة في لقاء المرأة المشار إليها في برلين. وهكذا نرى أن تعلّقه بمدينة برلين قاده إلى التعلّق برمز من رموزها، فغدا جمال المرأة شديد الصلة بجمال المدينة، بل هو جزء منها. لنقرأ هذه القصيدة التي كتبها في بغداد في 16|11|1959:

رحلتُ في الفجر
ولم أترك سوى بطاقة بيضاء
يا قُبَل الليل، ويا مخدعها المضاء
عيونها تحرقني
عيونها الزرقاء
حملتُها معي إلى الصحراء
وصحتُ يا صحراء، يا صحراء
برلين في حقيبتي
برلين والربيع والسماء
وحبُّها(6).

وهكذا تبدو برلين أثيرة لديه. فهو مرتبط بها أشد الارتباط، راغب في تخليدها بكلماته العذبة التي تطرب كالموسيقا في قصيدة العودة التي كتبها في بغداد بتاريخ 23|5|1959:

كتبتُ فوق الريح والجليد
اسمك، يا برلين
يا غاليتي
فوق جباه الغيد
غنيتُ للأنهار
والشموع والعمال والحديد
كتبت فوق الريح والجليد
اسمك، يا برلين
يا غاليتي
فوق نجوم الأفق البعيد(7).

ويمنح محبة لا حدود لها لاستانبول، لأنها مدينة الشاعر التركي الكبير ناظم حكمت. فهو يقول في قصيدته : وداعًا استانبول:

مررت باستامبول، لا أقول
نزلتها،
لأنني عجول
لأنني أخجل من محمد (ابن الشاعر ناظم حكمت)
من وجهه الصغير
إمّا رآني فارغ اليدين
مسهّد العينين
أهيم في شوارع استامبول
في وحشة الأفول
وفي فؤادي...
آه يا حبيبتي
مررت..لا أقول(8).

ويكتب قصيدته الموت في البسفور في أثناء إقامته في استانبول (4|11|1973) ليهديها إلى صديقه الشاعر ناظم حكمت:

مررت باستامبولَ بعد الليلة الألف
وبعد السنة العاشرة
التقيت بالرفاق: كان بعضهم مات
وكان بعضهم شاخ
وكان بعضهم خان

ضياء القمر الطالع في البسفور بعد الليلة الأولى
وكان البعضُ مازال كما تركتُه
يرحل في الرسوم والأشعار والخمرة والحب إلى
مدينة الحلم ويبكي كلما حاصر «طروادة» في أحلامه
«الإغريق» دكوا سورها
واغتصبوا نساءها (9).

وأما قصيدته شتاء في باريس فتلخّص الطبيعة الغربية وتجذب النفس الرومانتيكية الهائمة بكل ما يثيرها من مشاعر تستند إلى عناصر الطبيعة في تأجيج حدّة الانفعال والكآبة عند كل تحوّل في الطبيعة، وتبدو نفس الشاعر عندئذ متناغمة معها:

باريس في الشتاء
تدثّرت بالثلج والفراء
فما لقلبي ظلّ في العراء
يبكي كعصفور على الأرصفة البيضاء
يبكي، نوافذُ البيوت نُوِّرتْ
وأقبل المساء
كمثل آلاف الأماسي
باردًا
يبكي. .. بلا عزاء
باريس شاخت
وأنا مازلت طفلاً (10) .

ونراه يدقّق في باريس واقفًا على معالمها المميّزة، مجسِّدًا تجربته الشعورية ومعبِّرًا- في الوقت نفسه- عن إحساس إنسان التقط ما صادفه من إبداعات إنسانية ناطقة بالحركة وبالشاعرية في آن. ونتجوّل مع الشاعر في شوارع باريس، فيبدو فيها دليلاً سياحيًّا، همّه أن ينقلنا إلى أجزاء متفرّقة من باريس، لنتخيّلها بالشعر، ونتحسّسها بعواطفنا فنعيش تجربة الشاعر الحقيقية. يقول في قصيدة سيرة ذاتية لسارق النار:

قال وهو في معطفه الطويل
كالمسلة المصرية- النخلة في «الكونكورد»:
هل دخلتَ من نافذة الفجر إلى قلبي؟
ومن أعطاك حق النوم والترحال والبحث عن
الأسوار في مدينة العشق؟
رأيتُ وجهه الشاحب في مطار»باريس»

بكيت عندما ودّعني للمرة الأخيرة
الأمطار كانت تغسل الأشجارَ والجراح والسطوح
موسيقى كمان العازف الروسيِّ في زاوية البار،
رأيت مدن الطفولة البيضاء في ألحانها
وأنهر الجليد والغابات في «الأورال»
أقسمنا معًا بالرجل الشمس، وبالقيثارة المرأة
والأميرة الحسناء من أعماقها تضحكُ.
من أعطاك حقّ البحث في مدينة العشق عن الله؟
وعن نافورةٍ تبكي؟
رأيتُ وجههُ الشاحبَ في قرارة الكأس،
وكانت يده تمر فوق شعرها الأحمر في دوامة الرقص،
وفوق الليل والجليد والدخانْ(11).

ويكتب في لندن (1|2|1961) قصيدته إلى إرنست همنجواي حيث يتوقف في إسبانيا ليتذكر مدريد وغرناطة لأن إسبانيا بلد لوركا وموطن الفخار العربي في الوقت نفسه:

الموت في مدريد
والدم في الوريد
والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد إسبانيا بلا مواكب
أحزان إسبانيا بلا حدود
لمن تدقّ هذه الأجراس
لوركا صامتٌ
والدم في آنية الورود
وليل غرناطةَ تحت قبّعات الحرس الأسود والحديد
يموت، والأطفال في المهود
يبكونَ
لوركا صامتٌ
وأنت في مدريد
سلاحك الألم
والكلمات والبراكين التي تقذف بالحمم
لمن تدق هذه الأجراس؟
أنت صامتٌ، والدم

يخضّب السرير والغابات والقمم
النهاية
الموت حتف الأنف
لوركا، قال لي
وقال لي القمر
ضيّعتني
ضيّعك الوتر
موّتك الضجر
رحلت والربيع في طريقنا
وارتحل الغجر
وأحرقت خيامهم
واحترق الزهر
أغنية ينزف منها الدم
كانت
قال لي نبوءة القدر
سألت عنك الشيخ محيي الدين
قال في فمي حجر
رسالة العشق ومعبودك تحت قدمي القمر
مذابح العالم في قلبك والأطلال والذكر
قال صديقي الشيخ محيي الدين
لاتسأل عن الخبر
فالناس يمضون ولا يأتون
والسر على شفاهنا انتحر(12)

والملاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر يستخدم تقنية التناص في مواجهة المتلقي، ويستند إلى خبرته المعرفيّة المتميّزة في توجيه خطابه الشعري إلى متلقٍّ ذي ثقافة فكرية واسعة، ويلجأ إلى الرمز في نقل خطابه المفعم بالمعاني، ويتكئ على غرناطة لينقل رسالته الحزينة والمتألمة، فهو يبكي التاريخ العربي التليد جاعلاً من مدن إسبانيا محطّة يعبّئ منها ألمه ويشحذه أملاً في تعميم تجربته على الجميع ومن ضمنهم -طبعًا- المتلقي.

كما نراه في قصيدته الموت في غرناطة يستذكر آلامه الوطنية، مستندًا إلى شاعره الإسباني المفضّل لوركا:

وصاح في غرناطة
معلم الصبيان
لوركا يموتُ، ماتْ
أعدمه الفاشست في الليل على الفرات
ومزقوا جثته، وسملوا العينين
لوركا بلا يدين
يبثّ نجواه إلى العنقاء
والنور والتراب والهواء
وقطرات الماء
أرض تدور في الفراغ ودمٌ يراق
ويحي على العراق(13).

وتجسّد بعض المدن الأوربية الطغيان. فهو في قصيدة سبارتاكوس يعدّ روما رمزًا للقهر والدكتاتورية بأبشع صورها. صحيح أنه يجعل روما رمزًا للطغيان، إلا أنه لا يريد بها روما المدينة الإيطالية بعينها، بل يريد من خلالها أن يهاجم كل مدينة شرقية كانت أو غربية تلجأ إلى إذلال الإنسان وقهره:

لابد من روما، وإن طال العذاب
يا أيها الشرفاء، يا فقراء شعبي الطيبين
الكادحين، المبدعين،
يا صانعي الثورات والتاريخ
مذ أحببتكم، هتك الحجابْ
وتفتحت عيناي في قلب الضبابْ
على حراب
جنود روما يذبحون
أطفالكم، يا إخوتي البسطاء
يا فقراء شعبي الطيبين. (14)

وأما قصيدته سلامًا أثينا فترجعنا إلى عصر الديمقراطية الأثينية وعصر الملاحم، فنصعد إلى جبل الأوليمب ونراقب الأماكن التي عرفها أبطال أثينا وطروادة. لنقرأ هذه الأبيات التي كتبها في بغداد بتاريخ 10|5|1959:

الشمس في معسكر اعتقال
تحرسها الكلاب والتلال
لعلّ ألف ليلةٍ مرّت

ولا تزال
«بنلوب» في انتظارها
تغزل ثوب النار
أو «أوليس» في جزيرة المحال
يرسف في الأغلال
لعلّ في «الأولمب» لا تزال
آلهة الإغريق تستجدي
عقيم البرق في الجبال
طعامها النبيذ والخبزُ
وآلام الملايين من الرجال
قلتُ سلامًا !
وبكى قلبي
وكان الفجر في الأطفال
يضيء وجه العالم الجديد
وجه شاعرٍ يحطّم الأغلال (15).

وقد قال الشاعر قصائد في رجالات الأدب الروس، متغنّيًا بموسكو، ومعبرًّا في الوقت نفسه عن توجّه فكري متعاطف مع النمط الروسي. وههنا تستوقفنا قصيدتان في موسكو: الأولى إلى فلاديمير ماياكوفسكي التي كتبها في موسكو (17|1|1960) حيث يهاجم النقاد الذين كانوا قد نالوا من شاعره المفضّل:

مايا..كوفسكي
في وجه النقاد اللؤماء
يرفع جبهته المعصوبة
وقصيدة
بالدم مكتوبة
وعصاه الثلجية
تقرع روسيّة
أرض الحرية
لكن وجهك، يا رفيقي
لا يزال
في ليل موسكو
ساخرا منهم
ومن عبث الظلال
......

مايا..كوفسكي
يرفع جبهته المعصوبة
في وجه النقاد اللؤماء(16).

وقد كتب في موسكو (1|1|1960) قصيدة أخرى موسومة بـ موسكو في الشتاء يعبّر فيها عن حبه الدفين لمدينة موسكو، ويتغنى بها بوصفها رمز المحبة والإخاء والإنسانية، فهي أم رؤوم تحنو على الشاعر وترعاه، فيشعر بدفئها على الرغم من برودة طقسها:

لو أستطيع
لأكلت عيني
لامتشقت البرق في وجه الصقيع.
لوقفت في ساحاتك البيضاء، منتحبًا
وقبّلت الجميع.
لحلمت في «المترو» بأن يد الربيع
مرت على عيني
وكفكفت الدموع.
لصنعت من حبي إليك مظلة خضراء
من ضوء الشموع
لحطمت ساعات الفنادق
وانتظرتك في الجليد
وصرخت أني لست، يا موسكو، وحيد
مادام قلبك يحتويني
يحتوي حب الجميع.
مادمت أشعر بالربيع
يختال في ساحاتك البيضاء
كالطفل الرضيع.
سيذوب، يا موسكو،
الجليد
سيذوب، يا موسكو
الجليد(17).

وتصبح أوربة عند الشاعر مثالاً للتطور والتقدم نحو الأفضل، فتكون نافذة نور وضياء ينشدها الشاعر المتشائم في وطنه الغارق في دوامة من عدم الاطمئنان. لنقرأ قصيدته «أمطار» حيث يعمق رغبته في رؤية وطن حر متقدم:

ستغسل الأمطار
نافذتي
سيفتح النهار
لنا طريقًا واحدًا
في ليل أوروبا
فنستفيق
من نومنا العميق
سيحمل القطار
لنا هدايا من بلاد الثلج والأزهار
لكنما القطار
مرّ، وكنت نائمًا
حبيبتي..القطار(18).

وأما قصيدته «عيد ميلاد» فتهاجم أوربة، وتتحدث عن البراءة المتجسِّدة في الأطفال فيشخصها ويرمز إليها موازيًا بين أوربة ودمشق منتصرًا لدمشق، لكونها رمز الحنان والبراءة. ومن الممكن أن نستشف في هذه الأبيات الهوّة الكبيرة والتناقض الواضح بين الروحانية الشرقية والضياع النفسي الذي يعيشه الإنسان في أوربة المضطربة:

عيد ميلاد
رأيتهم في ضحكهم
يبكون
أطفال أوروبا، بلا عيون
وددت
لو عدت إلى دمشق
فالأطفال لا يدرون
أن غريبًا
كان يبكي مثلهم
كان بلا أزهار
يحتفل الليلة
في ميلاده
كان غريب الدار. (19)

ويستمر الشاعر في النظرة السلبية إلى أوربة، آخذًا عليها رتابتها وفقدانها القيم الإنسانية منتصرًا للوطن العربي، إذ إنه يرى أن كل ما في أوربة من مظاهر حضارية

برّاقة هو نوع من الوهم والخديعة، لكونها خالية من القيم التي يعتزّ بها الإنسان العربي. إذن نلحظ ميل الشاعر إلى المقارنة بين عالمين وضربين من التفكير، مرجّحًا كفّة الشرق على ما فيه من تخلّف شكلي، لأن ما يستحوذ عليه من قيم روحية وأخلاقية يجعله متفوّقًا على أشكال التقدّم الأوربي كلها. ونجد هذا في قصيدته «سماء بلا نجوم»:

سماء أوروبا
بلا نجوم
لا تذكري بالخير أو بالشر
يا صديقتي
مدينتي الرؤوم
فنحن في الشرق على الضياء
نحيا
على الدموع والدماء
مستنقع في وطني
أجمل
من بحيرة في ليل أوروبا
بلا ضياء (20).

ويظل البياتي متبنيًا مفهومه الذاتي للحضارة الأوربية، فيعدّها عارية وعجوزًا، فقد شاخت ووصلت إلى حافّة الانهيار والتراجع، ولم تعد قادرة على مواكبة التقدم الإنساني حضاريًّا. فكأنه في هذه الأبيات التي سمّاها «حضارة الغرب» يتبنّى الأفكار الوجوديّة:

سماء بلا نجوم
حضارة تنهار
قلب من الطين
وعينان بلا قرار
يجف في بئريهما النهار
عاهرة خلّفها القطار
في ليل أوروبا بلا دثار
تموت تحت البرد والأمطار
وددت
لو صحت بها:
أيتها العجوز
يا هتيكة الإزار
قد فاتك القطار(21).

ولا يتوقف في القصيدة الآتية عن مهاجمة أوربة، وإنما ينعتها بأنها العجوز، وكأنما يردّد مآخذ ويلسون عليها في كتابه "اللامنتمي «. وأغلب الظن أن هذه المآخذ التي ساقها شاعرنا البياتي ما هي في الواقع إلا وجهة نظرة الضعفاء الذين سحقتهم أوربة بظلمها فغدت بؤرة للاستعمار والاستغلال. فأوربة في هذه الأبيات أنثى مجرّدة من أنوثتها، إذ أخذت تدمّر كل ما هو خيرٌ ونبيل وجميل، فأصبحت بحضارتها البعيدة عن القيم الأخلاقية والإنسانية تحطّم الجمال، وتغذّي عناصر الظلم والطغيان بهدف استلاب الآخرين حرياتهم. فهو يقول في قصيدة "أوروبا العجوز:

زنابقٌ سود على الضفاف
تدوسها الخراف
تلك هي الحقيقة المرة
يا مقطوعة الأثداء
تمثالك العريق قد حطّمه الخزّاف
فلتدفعي
رجالك الجوفَ
إلى الصلاة
فالأموات
قد دفنوا أمواتهم
وانطلقوا بغاة
يروّعون الطير في أعشاشها
ويطلقون النار
عليك يا هرة قد فاتها القطار(22).

وهكذا نجد أن كل شخصية صوَّرها وكل مدينة ركز عليها هي تلخيص عفوي لمشاعر إنسانية صادقة تجسّد مواقفه من بلد الشخصية التي خرجت منها. فهو حين يستذكر إستانبول يستذكر مدينة الشاعر ناظم حكمت، وحين يستذكر غوركي كان يستدعي موسكو... ذلك أنه يلجأ إلى تقنية القناع؛ ولعل ما ذهب إليه محيي الدين صبحي في كتابه "الرؤيا في شعر البياتي» يشرح هذه الفكرة: «إن اختيار القناع يشبه الاستمداد من كنز لاينضب لشتى النماذج المتنوعة، إلا أنه في البداية اقتصر على أبرز النماذج بين المفكرين والفنانين والشعراء. وهذا يفتح المجال أمامه لعرض تجربته في الاغتراب والنفي والفقر والاضطهاد من خلال شخصيات مهمة ذات مواقف وجودية أو فكرية متميزة» (23).

صحيح أنه هاجم الحضارة الغربية هجومًا عنيفًا، آخذًا عليها تراجعها الإنساني، في ظلمها للأبرياء (في قصيدته "أوربا العجوز «)، إلا أن المدن الإسبانية واليونانية أصبحت مدنًا توحي للشاعر بمشاعر نابضة بالحياة. فهو حين يركّز على أسماء المدن الأوربية يريد في الوقت نفسه أن يرمز إلى المدينة الفاضلة التي يتصورها ويحلم بها، وإلى التغيير الذي ينشده. ونلحظ أن بحث الشاعر عن المدينة المثالية دفعه إلى استكشاف المناطق البعيدة عن دياره، رغبة في العثور على أمكنة جديدة ترضي قريحته الشعرية ونفسه المتعلّقة بالجمال البعيد. فقد التقط المشاهد المثيرة وسجّل اللقطات الحياتية النابضة بالحياة التي مكّنته من فهم الذات الأوربية، فدوّن مشاهداته هذه في أشعاره. لذلك، يُعدّ طرقه للأسماء الأوربية وسيلة من الوسائل والتقنيات الأسلوبية الناجحة، إذ حاول قدر مستطاعه شد المتلقي إليه وجذبه بوشائج قوية بهدف إقامة عملية التواصل بين القارئ والنص. ويخيّل إلينا أنه منوّع في خطابه الشعري، متبنٍ نبرة شعرية ورمزية في معظم نتاجه الشعري. ولعل الشاعر أراد أن يسلّط الضوء على الشيء المثير في الغرب، في الوقت الذي يصوّر فيه الماضي والحاضر عند الإنسان الشاعر أو الكاتب الفنان الخبير بالعصور والأمكنة والأفراد في مختلف البلدان، أملًا في أن تُردّ اللحظات الصادقة والتجارب العامة إلى الحياة من جديد. ولعلّ تجديده الملحوظ في أشعاره يكمن في براعة صنع الصور والرموز. فلجوؤه إلى الرمز عملية مألوفة عنده، مكرّرة باستمرار، لأنه تمويه ناجح؛ فغاية الكاتب هي نقل فِكَره ومقولاته المتعدّدة والشائكة. والحاصل أن تلقّي الخطاب الشعري يتمّ غالبًا بسهولة ويسر، وذلك بالاتكاء على معطيات أسلوبية مقنعة. والحق أن الشاعر سعى إلى طرق الفكر والإدهاش.

وثمة أمر مهم هو أن البياتي لم يكن يريد معالجة هموم المجتمع الغربي في حديثه عن أوربة، وإنما أراد بثّ همومه الخاصة التي هي جزء من هموم أمته العربية، فقد اتكأ على الرموز المأخوذة من أوربة لتلبي همومه وطموحاته، كما وظّف الصور والشخصيات الأوربية في شعره، لغايات جمالية تارة، ولأهداف نفسية ورمزية تارة أخرى. فقد التقط أسماء المدن والبلدان والشخصيات الغربية المعروفة رغبة في توظيفها نفسيًّا ومعرفيًّا وفنيًّا، وبذلك تمكّن من مخاطبة قارئه الواعي، بهدف دفعه إلى العمل والبناء في أغلب الأحيان، وإلى الرفض والتحدي والصمود في أحيان أخرى. وإن اللافت للانتباه في شعر البياتي هو أمران: الأول هو انبهاره بالشخصيات الأوربية ذات المواقف الإنسانية من أمثال لوركا وغوركي وناظم حكمت، والأمر الثاني هو التركيز على أوربة الشرقية بوصفها النموذج الأمثل لأوربة التي يحترمها الشاعر.

وخلاصة القول أن صورة الغرب في شعر البياتي هي انعكاس طبيعي لمواقفه

وأفكاره التي لها علاقة وثيقة بتجربته الشعورية التي عاشها في الغرب، وهي تلخيص لامتزاج روحانية الشرق بحسيّة الغرب. كما أن دلالات هذه الأماكن تتغيّر بين مرحلة وأخرى بحسب موقفه من العصر. وقد رأينا أن هذه الصور الغربية ظهرت حاملة لمعاني التفاؤل تارة، وعاكسة لطابع الرفض والتمرد تارة أخرى. فاستطاع الشاعر من خلال استدعائه لأسماء المدن الأوربية أن يترجم ما يعانيه ويفكر فيه من هموم وأن يغني تجربته، فأعطى صورة حيّة عن رحلاته المتواصلة إلى الغرب.

الهوامش

ينظر: Brunel, Pierre et Chevrel , Yves: Précis de littérature comparée, p.135

1ـ انظر: د. عبد العزيز شرف (1979) عبد الوهاب البياتي، نبذة عن حياته ومؤلفاته، مقدمة، المجلد الأول من ديوان البياتي، ط3، دار العودة، بيروت، الصفحتان ط-ل.

2. ديوان عبد الوهاب البياتي دار العودة بيروت ط4 1990، ج1ص 334:.

3. ديوانه: ج1، ص335-336:.

4. ديوانه: ج1، ص 223: و224.

5. ديوانه: ج1، ص 248:.

6. ديوانه: ج1، ص: 338.

7. ديوانه: ج1، ص350:.

8. ديوانه: ج1، ص 391:.

9. ديوانه: ج2، ص 358:.

10. ديوانه: ج1، ص 489:.

11 - ديوانه: ج2، ص 354-355:.

12. ديوانه: ج1، ص 433-434 :.

13. ديوانه: ج2، ص 144-145 :.

14. ديوانه: ج1، ص: 235.

15. ديوانه: ج1، ص 331 :.

16. ديوانه: ج1، ص: 417-418.

17. ديوانه: ج1، ص: 420.

18. ديوانه: ج1، ص: 393.

19. ديوانه: ج1، ص: 394.

20 -ديوانه: ج1، ص 398 :.

21 -ديوانه: ج1، ص: 399.

22. ديوانه: ج1، ص: 400.

23. محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988، ص:134.

مصادر البحث ومراجعه:

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

1 -ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت ط4 1990، ج1 وج2.

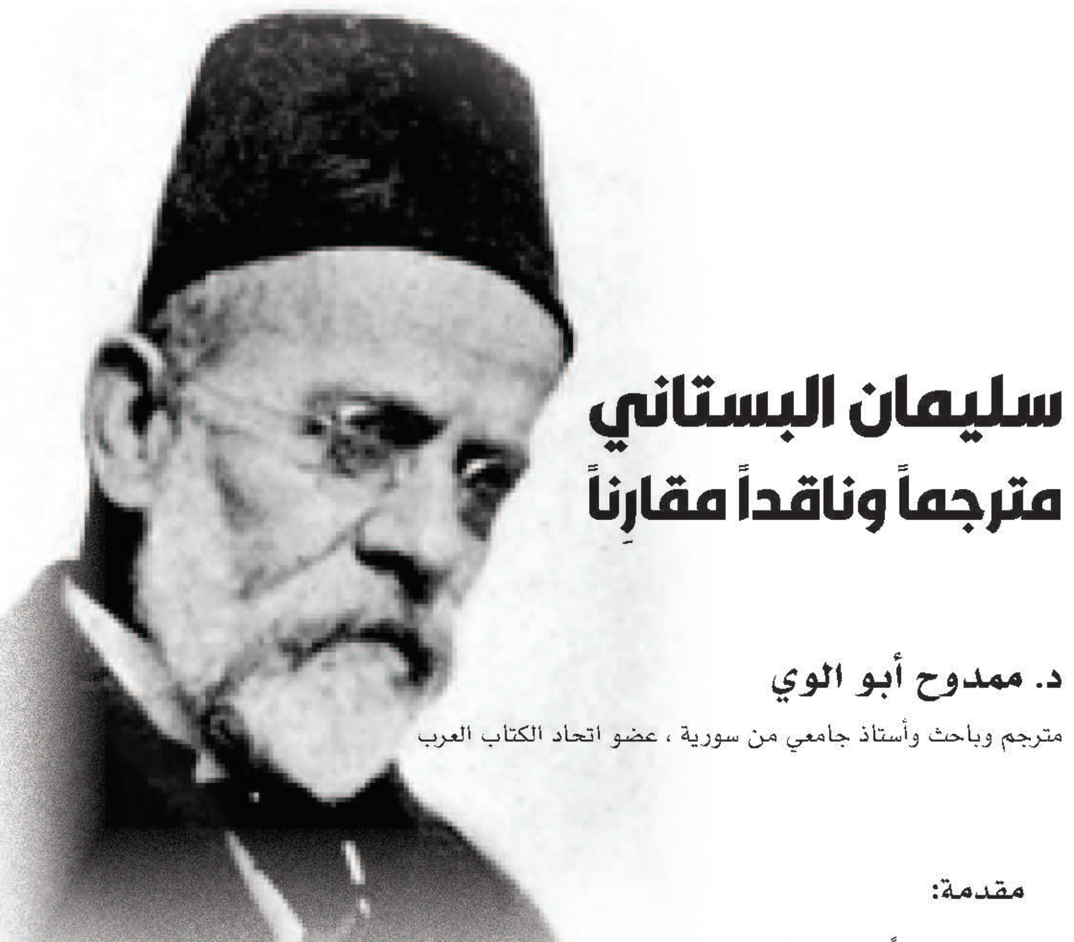
2 -د.عبد العزيز شرف : عبد الوهاب البياتي، نبذة عن حياته ومؤلفاته، مقدمة، المجلد الأول من ديوان البياتي، دار العودة، بيروت، ط3،1979، الصفحتان ط-ل.

3 -أحمد طعمة الحلبي: التناص في شعر البياتي، رسالة ماجستير، جامعة حلب 2001.

4. محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

Brunel, Pierre et Chevrel , Yves: Précis de littérature comparée, p.u.f. 1989.
Encyclopédie de la langue française, Hachette, 1991.



سليمان البستاني

مترجماً وناقداً مقارِناً

د. ممدوح أبو الوي

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية ، عضو اتحاد الكتاب العرب

مقدمة:

اليوم ودائماً كانت هناك دعوات للمثاقفة وحوار الحضارات، ولعل الترجمة من أهم سبل التواصل بين الشعوب وهي ضرورية لكلِّ الآداب، الغنية والأقل غنىً، وما تقوقع أدبٌ على ذاته إلا وأصابه الضعف.

ولقد تأثرت كلُّ الآداب بعضها بالبعض الآخر فلقد تأثر الأدب الروسيُّ على سبيل المثال بالأدب العربيِّ، الأمر الذي أثبتته الدكتورة مكارم الغمري في كتابها « مؤثرات عربيّة وإسلاميّة في الأدب الروسيِّ» فلقد قدمت الأدلة الكافية على تأثر عمالقة الأدب الروسيِّ بالأدب العربيِّ، مثل ألكسندر بوشكين (1899-1837)، ميخائيل ليرمنتوف (1814-1841)، ليف تولستوي (1828-1910)، إيفان بونين (1870-1954)، وغيرهم.

والترجمة هي أهم وسيلة من وسائل النهضة والتقدم , فنهضت الأمة العربيّة في عهد محمد علي الذي حكم مصر ما بين 1805-1849 والذي اهتم كثيراً بالترجمة والمترجمين , وأحدث قلماً للترجمة عام 1835 , وكذلك الأمر في القرن العشرين , وفي عصر ازدهار الأدب العربيِّ في العصر العباسيِّ أحدث الخليفة المأمون دار الحكمة وهو معهد علميٌّ كان يهتم بالترجمة , وهذا شأن الآداب الأجنبية العالميِّة فما نهض الأدب الروسيّ إلا بفضل الترجمة وكذلك حال الأدب الألمانيِّ ,ولقد أشار إلى هذه النقطة الدكتور عبده عبود في كتابه «هجرة النصوص» الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1995.

يهتم بالترجمة المختصون بالأدب المقارن، كما يهتم بها المختصون بالترجمة كعلم وفن قائمين بحدٍّ ذاتهما، فهي حقل من حقول المعرفة يدرسه الأدب المقارن لأنَّها وسيلة من وسائل تأثر الآداب العالمية بعضها ببعضها الآخر، لا بل إنَّها الوسيلة الأهم. لأنَّ من مستلزمات الباحث في الأدب المقارن إتقان لغة أجنبية واحدة على الأقل إتقاناً تاماً، وذلك لأنَّ الباحث الذي يجري مقارنة بين نص من أدب قوميٍّ، ونص من أدب قوميٍّ آخر قد يحتاج للعودة إلى النص المترجم بلغته الأصليِّة وذلك لعدم دقة الترجمة أحياناً ولا سيما إذا كانت الترجمة من لغة وسيطة أيّ ترجمة الترجمة، مثلاً ترجمة رواية لتولستوي، كتبت أصلاً باللغة الروسيِّة ولكنَّها ترجمت إلى اللغة العربيِّة عن طريق اللغة الفرنسيِّة وصدرت عن وزارة الثقافة بدمشق، بترجمة صيّاح الجهيم.

عرض الموضوع: الترجمة باب من أبواب الأدب المقارن.

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الشهير «الأدب المقارن» عن الموضوع المذكور وتستلزم دراسة الأدب المقارن أن يستطيع الدارس قراءة النصوص المختلفة بلغاتها الأصلية، أمَّا الاعتماد على الترجمة فما هو إلا طريقة ناقصة، لا يصح أن يلجأ إليها إذا أريد تقويم التأثير والتأثر الأدبيين على وجههما الصحيح. إذ إنَّ لكلِّ لغة خصائص وروحاً لا تفهم إلا فيها ولا تتذوق إلا بقراءة نصوصها؟»(1).

وبذلك فإنَّ الدكتور هلال يضع شرطاً لمن يدرس الأدب المقارن أن يتقن على الأقل لغةً أجنبيّةً واحدةً، لكي يستطيع أن يقارن نصاً بنص آخر. ولكن لا بدَّ من الاستعانة بترجمة الآخرين، لأنَّ الباحث قد يتقن لغةً أجنبيّةً أو اثنتين ولكنَّه لا يستطيع إتقان كلِّ اللغات الأجنبية، فهو في هذه الحالة سيستعين بالترجمات المتوفرة في لغته عن اللغات الأجنبيِّة، ولكنَّ هذا لا يعفيه من إتقان لغة أجنبية واحدة على الأقل. وهذا ما أشار إليه الدكتور محمد غنيمي هلال. وهو من الرواد في ميدان البحث في الأدب المقارن، وهو أكثرهم شهرة. وكتابه المذكور كان الكتاب المقرر في كلية الآداب بجامعة البعث فترة طويلة.

ويؤكد الدكتور حسام الخطيب في الجزء الأول من كتابه «الأدب المقارن» الذي صدر بعد مرور حوالي ثلاثين عاماً على كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال على النقطة ذاتها وذلك في فصل بعنوان «عدة الباحث في الأدب المقارن» يقول الدكتور حسام الخطيب : «وتعتبر معرفة اللغات المعنية من أبرز مستلزمات البحث المقارن، إذ كلما

استطاع الباحث أن يتصل بالنصوص من خلال لغاتها الأصلية وأن يعرف خباياها وإيحاءاتها كان أقدر على تحديد نقاط التركيز في بحثه وأسرع توصلاً إلى النتائج الصحيحة، أمَّا الاعتماد على النصوص المترجمة فإنَّه يعتبر عملاً علمياً من الدرجة الثانية لأنَّ الترجمات فضلاً عن قصورها الطبيعي في مجال اللغة الأدبية تكون عادة عرضة للخطأ أو النقص أو التشويه»(2) .

وبذلك فإنَّ الدكتور حسام الخطيب يرى ضرورة معرفة الباحث في الأدب المقارن للغات الأجنبيِّة، وإذا درس الباحث ترجمة معينة فذلك لكي يقارنها بالأصل، ويسمح عادة في مؤتمرات الأدب المقارن التحدث بأكثر من لغة دون ترجمة فورية لأنهم يفترضون معرفة المشاركين بعدد من اللغات الحية. ويقوم الأدب المقارن عند الدكتور محمد غنيمي هلال أصلاً على الترجمة، فهو يرى أنَّ دراسة الأجناس الأدبية باب من أبواب الأدب المقارن، وهو يتبنى مفهوم المدرسة الفرنسيِّة للأدب المقارن الذي يعتمد أساساً على التأثير والتأثر، ولن يكون هناك تأثير وتأثر إلا عن طريق الترجمة أو معرفة لغات أجنبيِّة أو عن طرق أخرى لها صلة غير مباشرة بالأدب، في حين أنَّ للترجمة الأدبية صلةً مباشرةً بالأدب ومن ثم بالأدب المقارن.

فإذا ما استعرضنا تعريف الأدب المقارن عند د. محمد غنيمي هلال نجد أنَّ الأدب المقارن يقوم على الترجمة الأدبية بالدرجة الأولى، فهو يعرف الأدب المقارن بما يلي : «دراسة مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذا الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر، سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكريّة، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكى في الأدب « (3) .

وجعل الباحثون في الأدب المقارن دراسة الترجمة الأدبيِّة باباً من أبواب الأدب المقارن، هذا ما أشار إليه الدكتور محمد غنيمي هلال عندما تحدث عن ترجمة ابن المقفع لكتاب «كليلة ودمنة» عن اللغة الفارسيِّة، وخصص الدكتور حسام الخطيب فصلاً في كتابه الآنف الذكر بعنوان «الترجمة والأدب المقارن» قسّمه إلى قسمين، يتحدث في القسم الأول عن علاقة الأدب المقارن بالترجمة الأدبية، وأمَّا الثاني فهو مترجم عن اللغة الإنكليزيِّة وجاء العنوان باللغة العربية «التجربة العربيّة القديمة في الترجمة» ويتحدث فيه عن الترجمة في العصر العباسيِّ، وبوجه خاص في عصر الخليفة المأمون ابن الخليفة هارون الرشيد، في القرن التاسع الميلادي، إذ ازدهرت الترجمة في ذلك

الوقت ولا سيما عن اللغتين اليونانيّة والفارسيّة.

1 تجربة سليمان البستاني:

ورأى المختصون في الأدب المقارن ضرورة دراسة المقدمات النقديّة التي يضعها المترجمون أنفسهم أحياناً أو نقاد آخرون أحياناً أخرى، فإذاً دراسة الترجمة ضرورية لمن يهتم بالأدب المقارن وكذلك دراسة المقدمات النقديّة، ولا أبالغ إذا قلت أنَّ سليمان البستاني (1856-1925) الذي نقل «الإلياذة» شعراً لهوميروس من أهم المترجمين العرب في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ويعد الدكتور حسام الخطيب مقدمته لهذه الترجمة من الأعمال الأولى في الأدب المقارن، فلقد فهم البستاني ضرورة ترجمة هذا العمل المهم في تاريخ الأدب العالميّ، وفهم ضرورة وضع مقدمة مهمة تقع في مئتي صفحة للترجمة، وقام بالترجمة شعراً. وهو بلا أدنى شك من أصعب أنواع الترجمة، على الإطلاق وصدق الجاحظ حين قال: «الشعر لا يستطاع أن يترجم، أو لا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور»(4). وذكر الجاحظ الفكرة الآنفة الذكر في الجزء الأول من كتابه «الحيوان» وأوردها الدكتور حسام الخطيب في كتابه «الأدب المقارن» ولعل ترجمة النثر أسهل من ترجمة الشعر، وترجمة النصوص العلمية أقل تعقيداً من ترجمة النصوص الأدبية.

يبدأ البستاني مقدمة الترجمة بالعبارة التالية : «هذه إلياذة هوميروس أزفها إلى قرّاء العربية شعراً عربياً «(5) ويستخدم كلمة أزفها، لأنَّها كانت ثمرة تعب عمر، وهو يعلم أنَّ هذا العمل سيخلده، وهذا ما حدث في الآداب العالمية الأخرى، فمن يقدم على ترجمة «الإلياذة» أو «الأوديسة» سيخلد اسمه، أذكر على سبيل المثال الشاعر الروسيّ الرومانسيّ جوكوفسكي (1783-1852) فلقد نقل «الأدويسة» إلى اللغة الروسيّة ولترجمته للأدويسة الفضل في خلوده أكثر من قصائده التي نظمها بنفسه، وعلى أيّة حال فالمترجم المتميز جدير بالخلود، أليس الدكتور سامي الدروبي (1921-1976) معروفاً في الوطن العربيّ أكثر بكثير من بعض المبدعين وذلك بفضل ترجماته لأدب دوستويفسكي (1821-1881) وتولستوي (1828-1910) وبوشكين (1799-1837) وليرمنتوف (1814-1841) ولأدباء آخرين على الرغم من أنَّ معظم ترجماته تمت عن لغة وسيطة وهي اللغة الفرنسيّة، وتم بعضها مباشرةً مثل ترجمة مؤلفات الكاتب الجزائريّ مولود ياسين والمفكر الإفريقيّ فرانس فانون.

يتابع سليمان البستاني فيقول «وانتقلت إلى المقارنة بين الإلياذة والشعر العربيِّ» (6) ومن ثم فالمقدمة باعترافه وباعتراف علماء الأدب المقارن العرب وفي طليعتهم الدكتور حسام الخطيب هي من صميم الأدب المقارن، ويتابع فيقول: «وأفردت باباً للملاحم أو منظومات الشعر القصصيّ مما يماثل الإلياذة، فأشرت إلى ضروب الشعر عند الإفرنج وقابلت بين ملاحم الأعاجم والملاحم العربية، من الشعر الجاهليِّ، وجمهرة أشعار العرب. واستطردت من ذلك إلى إلقاء نظرة على الجاهليتين، جاهلية العرب وجاهلية اليونان ... وذيلت المقدمة بخاتمة في الشعر واللغة وعارضت فيها بين العربيِّة واليونانيِّة وبحثت في اتساع العربيِّة وثروتها القديمة»(7).

ويتحدث البستاني في مقدمته عن مؤلف «الإلياذة» هوميروس وأسرته وشعره ومرضه ووفاته، وقد عرف سيرة هوميروس بفضل إطلاعه على كتابات المؤرخ هيرودوتس ويرى البستاني أنَّ هناك مصادر كثيرة تتحدث عن سيرة حياة هوميروس ولكنَّ أقربها إلى الحقيقة هو ما كتبه هيرودوتس.

وكان سليمان البستاني يتقن اليونانيّة والإنكليزيّة والألمانيّة والفرنسيّة والإيطاليّة وتوفي في النيويورك عام 1925.

ترجم «الإلياذة «مستنداً إلى اللغات الخمس الآنفة الذكر. وعمل بترجمتها ثمانية أعوام، من عام 1887-1895 ثم شرحها وعلق عليها وكتب المقدمة خلال سبعة أعوام أخرى أي من عام 1895-1902، وصدرت عام 1904، عن دار الهلال بالقاهرة. وتقع المقدمة في مئتي صفحة، ويجري فيها سليمان البستاني مقارنة بين الأدبين العربيِّ واليونانيِّ ولا سيما بين «حديقة الشعر» لابن الروميِّ التي تقع في أكثر من مئتي بيت.

يقول سليمان البستاني:

«فلا سبيل إذن للزعم بوجود ملاحم للعرب في الجاهلية على نحو ما يريد منها بعرف الإفرنج، ولكن للجاهليين نوعاً آخر من الشعر القصصيِّ مما يعز وجوده في سائر اللغات، وذلك في الملاحم القصيرة، المقولة في حوادث قصيرة، فجميع شعراء الجاهليِّة، وبعض المخضرمين، قد سلكوا هذا المسلك، وأجادوا فيه ...»(8).

ميزات مقدمة سليمان البستاني، وهي ميزات أشار إلى بعضها الدكتور حسام الخطيب في كتابه الآنف الذكر، وكذلك الدكتور عبد النبي اصطيف في الجزء الأول من كتابه «في النقد الأدبيِّ العربيِّ الحديث» (9)

1. أجرى مقارنة بين الأدب اليونانيِّ القديم والشعر العربيِّ الجاهليِّ وبذلك عرف القارئ العربي بالأدب اليونانيِّ، ولم يكتف بالترجمة ووجد تشابهاً بين الأدبين.

2. حاول سليمان البستاني إرجاع هذا التشابه إلى وجود خصائص مشتركة في مراحل التطور لدى المجتمعين العربيِّ الجاهليِّ واليونانيِّ القديم، ولكنَّه لم يوح أبداً بوجود أيِّ تبادل أو تأثر أو تأثير بينهما، وبذلك وفر على نفسه الدخول في أحكام متعسفة.

3. يتحمس البستاني للشعر العربيِّ القديم، ويعلن استبشاره بالنهضة العربيِّة الشاملة، وينتقد مرحلة الجمود التي مر بها الأدب العربيّ.

4. عندما كتب مقدمةً للإلياذة قرأ معظم دواوين الشعراء العرب لكي يجري مقارنة بين الإلياذة وبين الشعر العربيِّ ويرى أنَّ الشعر العربيَّ مرَّ بالمراحل الثلاث التالية: الأولى النهضة الجاهلية: بدأت قبل الهجرة بتسعين عاماً أيّ في عام 532 ميلادية وهو زمن نبوغ امرئ القيس وإذا اعتبرنا أنَّ بداية الأدب الجاهليِّ هو عام 472 فيكون عمره 150 عاماً، ويذكر أمثلة من شعر العرب مثل شعر الحكمة لزهير بن أبي سلمى (المتوفى 615م):

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبْ تمته ومن تخطئ يعمرْ فيهرمِ

والمرحلة الثانية: وهي مرحلة الشعراء المخضرمون: بدأت هذه المرحلة بالهجرة انتهت بقيام الدولة العباسيِّة، والمرحلة الثالثة وهي مرحلة الدولة العباسية التي قامت عام 750 ميلادية.

5. يقارن بين بعض القصائد العربية و «الإلياذة» مثل قصيدة الفرزدق التي مدح بها زين العابدين علي بن الحسين والتي يقول فيها:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيتُ يعرفه والحلُ والحرمُ

ويرى أنَّ هذه القصيدة تتميز ببلاغة في المعنى، « ومتانة في التعبير، وإحكام في التركيب مع ميل إلى الرقة، وتلك هي مزايا الإلياذة فإنَّ بلاغة الأصل لا تفوقها بلاغة في الكلام اليونانيِّ»(10)

6. كان مدح معظم الشعراء في العصر العباسيِّ في سبيل الاسترزاق، فجعل بعضهم الشعر صناعة للتكسب، «أمَّا إلياذة هوميروس فهي على ما وصلت إلينا نقية من تلك المغامز «(11) أيّ أنَّه لم يمدح أحداً طمعاً بالعطايا والمال والمكاسب.

7. يقارن بين قصيدة ابن الروميِّ(835م.896-م.) المسماة «حديقة الشعر» وتقع في مئتي بيت وبين «الإلياذة» وكأني بابن الروميِّ وفيه لمحة من كنيته تحمله على تحديّ هوميروس في كثير من أساليبه ومعانيه وتشبيهاته» (12).

8. يقارن أخيل بطل الإلياذة بعنترة فيقول: « وإذا نظرت إلى الأشخاص دهشت لما يبدو لك من الشبه في الأحوال والأقوال، فمن بطل كعنترة، ترتجف لصوته القبائل ارتجافها لصوت أخيل، يغاظ مثله، فيعتزل القتال، فينكل العدو بقومه حتى يهب من عزلته، فيفعل فعل أخيل في عودته»(13).

9. ويتابع قوله «فالمعلقات إذاً رأس الملاحم العربيِّة، وأقربهن إلى منظومات الشعر القصصيِّ ... على ما يماثل تغني هوميروس في الإلياذة «(14).

10. يرى سليمان البستاني أنَّ المعري (973-1057م) في «رسالة الغفران» سبق الشاعر الإيطالي دانتي (1265-1321) والشاعر الإنكليزي جون ميلتون (15) في وصف العالم الآخر.

11. وصف الحصان عند امرئ القيس يشبه وصف الحصان في الإلياذة، ويقول امرؤ القيس:

مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً   كجلمود صخر حطه السيل من علِ

ويقول هوميروس:

كجلمود صخر قد انتزعا   في الشمِّ سيل به اندفعا

12. يجري مقارنة بين تطور اللغة العربيِّة وتطور اللغة اليونانيِّة فيرى أنَّ الأولى حافظت على قواعدها في حين أنَّ لغة هوميروس تحتاج إلى ترجمة إلى اللغة اليونانية الحديثة.

13. وصف حال اليونان حين حلت بهم مصيبة كوصف المتنبي للحمى:

أبنت الدهر عندي كلُّ بنتٍ   فكيف وصلت أنت من الزحامِ

جرحت مجرحاً لم يبق فيه   مكانٌ للسيوف ولا السهامِ

14. يجري مقارنة ثانيةً بين وضع أخيل وحاجة قومه إليه، وحاجة قوم عنترة العبسي إليه وكذلك أبي فراس الحمداني(932-968م).

قال عنترة:

سيذكرني قومي إذا الخيل أصبحت تجول بها الفرسان بين المضارب

قال أبو فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جد جِدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدرُ

15. ويقارن طقوس التضحية القائمة عند كثير من الشعوب، فكان الطقس موجوداً عند الفينيقيين وعند اليونان وعند العرب، وكان الفينيقيون يقدمون أبناءهم ضحية للآلهة، وحتى العرب قبل الإسلام كانوا يفعلون ذلك، ويرى أنَّ عبد المطلب جد الرسول العربيِّ الكريم نذر أحد أبنائه في حال رزق عشرة أبناء ووقعت القرعة على عبد الله إلا أنَّه استبدل الضحية بمئة من الإبل.

ويأخذ سليمان البستاني على الأدب العباسيِّ بعض المآخذ منها:

1. اختصار الوصف الشعريِّ.
2. اتخذ بعض الشعراء من الشعر صنعة للتكسب.
3. ابتذال الغزل.
4. تجاوزهم في المجون.

ويقارن هذه المرحلة في الأدب العربيِّ «بالإلياذة» فيقول: «أمَّا إلياذة هوميروس فهي على ما وصلت إلينا نقيّة من تلك المغامز، لا يؤاخذ صاحبها على شيء من هذه الخلال الأربع، أمَّا الخلة الأولى فلأنَّ الشاعر جاهليّ وحيثما تصفحت شعره رأيته أبدع في الوصف ورسم الحقائق. وأمَّا الثانية والثالثة فلأنَّهما مخالفتان لطبعه، وذلك باد في كلِّ منظومة. وأمَّا الرابعة فلقد تحاشاها الشاعر لسمو في أدبه ...»(16)

يشبه الشاعر هوميروس جمال عيون المرأة بعيون المها يقول:

رمقته بطرف عين مهاةٍ ثم قالت: وما الذي ترويه

وهو تشبيه وارد في الشعر العربيِّ يقول علي بن الجهم:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري(17)

16. ويقارن البستاني بين الإلياذة والأدب العربيِّ في هوامشه وحواشيه الموجودة في كلِّ صفحة من صفحات ترجمته.

فيجد سليمان البستاني في النشيد الرابع من «الإلياذة» أبياتاً تتضمن معنى أبيات زهير بن أبي سلمى في معلقته، يقول هوميروس:

كأني بزفس غيظ وأنّا ثم هاج البلا ورجّ المجَنّا

أما زهير بن أبي سلمى فيقول:

فلا تكتمنّ الله ما في نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع في كتابٍ فيدخر ليوم حساب أو يعجل فينقم (18)

ويجد سليمان البستاني في النشيد الرابع أبياتاً يشبه مضمونها مضمون البيتين التاليين للشاعر العربيِّ.

ورثنا المجد عن آباء صدقٍ أسأنا في ديارهم الصنيعا

إذا الحسب الرفيعُ تواكلته بناةُ السوء أوشكَ أن يضيعا(19)

ويجد البستاني أبياتاً في وصف الليل لهوميروس تشبه الوصف التالي لامرئ القيس في الليل:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجل بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ(20)

وكــذلك يجد البستاني في النشيد السادس من الإلياذة أبياتاً تشبه في مضمونها مضمون أبيات المعري (973-1057):

خففْ الوطء ما أظن أديمَ الـ أرض إلا من هذه الأجساد

وقبيح بنا وإنْ قَدُم العهـــ دُ هوان الآباء والأجداد (21)

ويفتخر أحد أبطال الإلياذة بنسبه ويقول:

فذا نسبٌ فيهِ يعتز مثلي وهذا إذا شئت أصلي وفصلي (22)

ويذكّرنا هذا البيت ببيت الفرزدق:

أولئك آبائي فجئني بمثلهم ... إذا جمعتنا يا جرير الجوامعُ

ولكن هناك أبياتاً لها مضمون آخر تشبه مضمون البيت التالي:

لا تقل أصلي وفصلي أبداً ... إنّما اصلُ الفتى ما قد حصل

ويقارن سليمان البستاني علاقة أبرام بابنه باريس في النشيد السابع بعلاقة والد جساس بجساس، الذي طعن كليباً في ملحمة «الزير سالم» وسبب بذلك لقومه المآسي، ويردد بطل الإلياذة أخيل في النشيد التاسع أقوالاً تشبه أبيات المتنبي (916-966م) التالية:

أيَّ محلٍّ ارتقي ... أيَّ عظيم اتّقى

وكلُّ ما قد خلق اللـ ... ـهُ وما لم يخلقِ

محتقرٌ في همتي ... كشعرة في مفرقي

يقول أخيل: هو عندي كشعرة باحتقار ... (23)

وهناك أقوال تشبه أقوال كثير من ا لشعراء مثل تأبط شراً الذي يقول:

حمال ألوية، شهاد أنديةٍ ... قوال محكمة، جوّال آفاق(24)

ونجد أحياناً فلسفة تشبه فلسفة أبي العلاء المعري في العفة وعدم الإنجاب، الذي يقول:

هذا جناه أبي عليَّ ... وما جنيت على أحد (25)

ويعود البستاني ويذكر في هوامش النشيد الثالث والعشرين أبياتاً للمعري يشيد فيها بحرق جثمان الميت عند الهنود علماً بأنَّ العرب بوجه عام لا يؤيدون هذه الفكرة التي ذكرها أبو العلاء، ويشير البستاني إلى فلسفة أبي العلاء المعري في مكان آخر إذ يقول المعري:

تعبٌ كلُّها الحياة فما أعـ ... جبُ إلا من راغبٍ في ازدياد

إنَّ حزناً في ساعة الموت أضعا ... فُ سرور في ساعة الميلاد(26)

ويكثر البستاني في ذكر أبيات من معلقة عنترة العبسي مثل:

فإذا سكرت فإنَّني مستهلك مالي وعرضي وافر لم يكلم

وإذا صحوت فلا أقصر عن ندىً وكما علمت شمائلي وتكرمي

هلا سألت الحي يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الوقعية أنّني أغشى الوغى وأعف عند المغنم

لما رأيتُ القوم أقبل جمعهم يتذامرون كررتُ غيرَ مذممِ

ولا عجب أن نجد تشابهاً بين أبيات عنترة وبين أ بيات يكررها بطل الإلياذة «أخيل» لأنَّ العملين الأدبيين «الإلياذة» ومعلقة عنترة يتضمنان موضوع الفروسية والحبِّ والبطل الأسطوريّ الشعبيّ، ويشبه وضع عنترة إلى حدٍّ ما الوضع الذي وقع فيه أخيل ولا سيما بعد أن انتزع منه أغاممنون حبيبته، فغضب واعتزل القتال وأخذ الإغريق يرجونه للمشاركة في ساحة الوغى، فيشارك أخيراً، بعد أن أحس أنَّ شعبه بحاجته، ونجد مقارنة مسهبة بين البطلين في هوامش أكثر من نشيد ولا سيما في النشيد الثامن عشر، وفي النشيد الرابع والعشرين وهو النشيد الأخير، يذكر البيت التالي لعنترة:

لا تسقني كأس الحياة بذلةٍ بل فاسقني بالعز كأس الحنظل

ونجد في هوامش النشيد التاسع عشر تشبيهاً استنتجه البستاني، إذ كان حزن أخيل لفقدانه أحد أصدقائه الذي يتمنى لو أنه مات معه أو قبله، فيشبه حزن البحتري الذي يقول:

وإنَّ بقائي بعده لخيانة وما كنت يوماً قبله بخؤون(27)

ويجد البستاني في النشيد العشرين أبياتاً تشبه مبالغة ابن هاني في مدحه للخليفة المعز لدين الله:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فافعل فأنت الواحدُ القّهارُ

فكأنَّما أنت النبيّ محمدٌ وكأنّما أنصارُكَ الأنصارُ(28)

ويذكر في هوامش النشيد الأخير وهو النشيد الرابع والعشرين بعض الأبيات التي رثت بها الخنساء أخاها صخراً، لوجود أبيات تشبهها من حيث المضمون في النشيد المذكور.

ونعود إلى مقدمة الإلياذة حيثُ يتحدث البستاني عن أصول التعريب.

17. أصول التعريب:

ويتحدث البستاني في مقدمته عن أصول التعريب فينتقد المترجمين الذين يضيفون من عندهم شيئاً ما إلى النص الأول أو الذين يحذفون منه شيئاً، ويشير إلى أنَّ بعض المترجمين ينقلون كتباً أجنبيةً أو بعضها ويعرضونها على الناس تأليفاً من قريحتهم ويسمّي هؤلاء الدجّالين واللصوص ويحمد الله لوجود مترجمين يتوخّون الصدق الأمانة، ويذكر طريقتين من طرائق الترجمة التي استخدمها المترجمون القدماء في العصر العباسيّ، الطريق الأولى وهي طريقة يوحنا بن البطريق وهي ترجمة الكلمة بكلمة أخرى ترادفها، ويرى أنَّها طريقة رديئة، لعدم وجود كلمة مرادفة في اللغة المترجم إليها، أمَّا الطريقة الثانية وهي طريقة حنين بن اسحق وهي ترجمة جملة بجملة مرادفة، وهذه الطريقة أجود ولذلك يقول البستاني بأنَّه اتبع الطريقة الثانية ويقول عنها : « فإذا قرأ المطالع كتاباً معرّباً فإنَّما هو يقرؤه عربياً ولا يقرؤه أعجميّاً، كما يحصل في الطريق الأولى، ...»(29)

وترجم البستاني ترجمة أمينة فترجم البيت ببيت آخر، لا بأكثر و لا بأقل، وذلل الصعوبات كلّها مثل تعريب الأعلام فاتبع الأسماء الإغريقية للآلهة ولم يسجل الأسماء اللاتينية كما فعل بعض المترجمين، وأضاف حرف الهاء إلى الأسماء المبتدئة بحرف عله، فجاءت إيلانة عنده هيلانة، وجاء أوميروس عنده هوميروس، ويشير البستاني إلى تجربة ابن خلدون (1332-1406) في تعريب الأسماء وفي التصرف في الحروف والحركات، فهناك حروف في اللغة الإغريقية لا مثيل لها في اللغة العربية والعكس صحيح، وهذه حال اللغات كلِّها، كما يشير إلى تجربة الشيخ إبراهيم اليازجي في إيجاد بديل للأحرف الأجنبية التي لا مثيل لها في اللغة العربية، وأشار إلى الكلمات المعّربة عن اليونانية مثل كلمة أسطول وكلمة ميناء، وأشار إلى بعض الكلمات التي يعتقد بأنّ أصلها يوناني، ويتحدث عن الشعر العربيِّ والشعر اليونانيِّ، فالأول مقفى والثاني غير مقفى، ويتحدث عن سوق عكاظ، ويرى أنَّ لها دوراً في توحيد اللغة العربيِّة في ذلك الوقت.

ولقد قدّم سليمان البستاني (1856-1925) عملاً عظيماً فمقدمة ترجمة «الإلياذة» التي تقع في مئتي صفحة هي بحدِّ ذاتها عمل كبير رائد في الأدب المقارن، تدل على ثقافة واسعة جداً بالأدب العربيِّ القديم والحديث، وكذلك الهوامش التي لو جمعت

لشكلت كتاباً آخر يقع في أكثر من مئتي صفحة بالإضافة إلى معرفة البستاني بعدد من اللغات الأجنبية التي ساعدته على الترجمة الأمينة، وكذلك موهبته الشعرية التي يفضلها نقل إلينا الإلياذة شعراً تقليدياً ينقسم فيه كلُّ بيت إلى شطرين وهناك قافية، كلُّ هذا جعل من عمل البستاني عملاً كبيراً بحق.

ولكن مما يؤسف له أنَّ هذا العمل الكبير يكاد لا يقرأ، لأسباب كثيرة، يأتي في طليعتها أنَّ لغة البستاني ليست سهلة، فهو متأثر بلغة الشعراء العرب في العصر الجاهليِّ، ويستخدم ألفاظهم التي تحتاج اليوم إلى شرح، لعدم استخدامها في حياتنا اليوميِّة، كما أنَّ الحجم الكبير لهذا العمل جعل من الصعوبة بمكان قراءته على أكثرية الناس فلو سألنا من قرأ الإلياذة بترجمة سليمان البستاني من الغلاف إلى الغلاف وقرأ كلَّ كلمة فيها لجاءنا الجواب سلبياً في معظم الحالات، إن لم يكن في كلِّها. ومن ثمَّ فالترجمة لم تكن شعبيةً بقدر ما كانت للمختصين ولخدمة الأدب والنقد.

18. الترجمات الأخرى للإلياذة:

توجه بعض المترجمين إلى اختصار «الإلياذة» اختصاراً شديداً، وإلى ترجمتها نثراً لكي تسهل قراءتها. نذكر من هذه الترجمات الترجمة التي قامت بها عنبر سلام الخالدي وصدرت الطبعة الأولى عام 1974 بتقديم الدكتور طه حسين (1889-1973) الذي على ما يبدو كتبها قبل وفاته بقليل، لأنه توفي عام 1973.

وصدرت منها عن دار العلم للملايين ست طبعات خلال أقل من أحد عشر عاماً، فاطلعنا على الطبعة السادسة التي صدرت عام 1985، ويشير الدكتور طه حسين في مقدمته للترجمة المذكورة إلى ترجمة سليمان البستاني (1856-1925) ويرى أنها جاءت بلغةٍ صعبةٍ فيقول: « وقد ظلت ترجمته مقصورة النفع على المثقفين الممتازين لا تتجاوزهم إلى أصحاب الثقافة المتوسطة « (30) وجاءت الترجمة عن اللغة الإنكليزية. ولا عجب أن يضع الدكتور طه حسين مقدمةً لترجمة الإلياذة لأنَّه هو نفسه قام بترجمة معظم مسرحيات سوفوكليس (496-406ق.م) عن اللغة الفرنسيِّة، وكتب مقالاً عن ملحمة «الأوديسة» لهوميروس واهتم كثيراً بالأدب الإغريقيِّ.

قامت المترجمة عنبر سلام الخالدي بوضع مقدمة لترجمتها، تتحدث فيها عن التاريخ الإغريقيِّ، وعن الإلياذة، فهي من الأعمال الأدبيِّة التاريخيِّة، وتقول المترجمة في مقدمتها: «إنَّ الإلياذة في الأصل ملحمة شعرية، ولكن الترجمة التي أمامكم الآن

هي نثر مختصر بعض الشيء. وقد ترجمت الإلياذة إلى العربية شعراً ... ترجمها العلامة سليمان البستاني. وعلى كلِّ محبٍّ للشعر العربيِّ أن يطالعها ...»(31) وتقع الترجمة في أكثر من ثلاثمئة صفحة وتتضمن أهم أحداث الإلياذة وشخصياتها وأفكارها.

وجدنا بالإضافة إلى هاتين الترجمتين ترجمات أخرى، وأعتقد أنَّ الإلياذة ترجمت من قبل أكثر من سبعة مترجمين، ولكننا نستطيع أن نقول إنها تلخيص وليست ترجمات. فلقد جاءت ترجمة سليمان البستاني في أكثر من ألف وثلاثمئة صفحة من القطع الكبير، في حين أنَّ ترجمة من إعداد أنطوان عبد الله، التي صدرت عن دار الأنوار تقع في أقل من ثمانين صفحة، أو على الأدق جاءت في أربعين صفحة، لأنَّ الأربعين الثانية هي الأصل الإنكليزي، ومن ثمَّ فلا مجال للمقارنة بين مثل هذه الترجمة التي يمكن أن تنجز خلال أقل من أسبوع، وترجمة سليمان البستاني (1856-1925) المستندة إلى ثقافة موسوعية وإلى تعب عمر وسنوات هي أكثر من خمس عشرة سنة.

وهناك ترجمة رابعة لأمين سلامة، صدرت بالقاهرة، وبلا تاريخ، ولكنها أيضاً تلخيص، ولا علاقة لها بالترجمة، علماً بأنَّ أمين سلامة يقول في مقدمته أنَّه ترجمها عن اليونانية. يبدو أنَّه وجد ملخصها باليونانية وترجمها.

أمَّا الترجمة الخامسة والجادة في التي قام بها ممدوح عدوان والتي تقع في أكثر من ثمانمئة صفحة، وصدرت عن المجمع الثقافي في دولة الإمارات العربية المتحدة. وأعتقد أنها ترجمةٌ تكاد تضاهي الترجمة التي قام بها البستاني، توجد مقدمة، ولغتها قريبة من اللغة العربية المعاصرة. مثلاً نقرأ في الفصل الثالث وصفاً لرغبة مينلاوس في القتال:

«وحالما وقع عليه نظر مينلاوس المتحرق للحرب
وهو يتقدم نحو الجيش بخطى واسعة
فرح مثل أسد يصادف جثة كبيرة،
وهو يتضور جوعاً، أو جثة إيل طويل القرون
أو عنزة بريّة فيلتهمها بتلهف، ...»(32)

ويصف في الفصل الثامن المعركة:

«وحين بلغ تقدمه موقعاً معيناً، والتقى الطرفان،
تصادمت التروس واشتبكت الرماح،
وتصادمت قوة الرجال المدرعين بالبرونز، وكثرت التروس في الوسط

التي يصطدم أحدها بالآخر، وارتفعت جلبة القتال.
واختلطت صرخات الألم بصيحات الظفر
من رجال يقتلون ويُقتلون، وسالت الدماء على الأرض»(33)

وهناك ترجمة سادسة، وهي ترجمة دريني خشبة، صدرت عن دار العودة، وهي بلا تاريخ، وأقرب ما تكون إلى تلخيص بتصرف، أيّ هناك إضافات وحذف، فتنتهي بكلام كاسندرا بنت بريام الطروادي، التي تتصف بقدرتها على النبوءة إذ تقول: «ليس حظ هؤلاء الغزاة المنتصرين بأفضل من حظ أبطالنا ... ها أنذا أقرأ ألواح القضاء ... انظري هاهو مصرع أغاممنون بيد زوجته كليتمنيسترا العاشقة ... إنَّها ستقتله، ستذبحه بيديها ... حينما تطأ قدماه أرض الوطن«(34)

وهناك ترجمة للإلياذة قام بها علي ملكي، وهي ليست ترجمة وإنما اختصار شديد للإلياذة جاءت بعنوان «حصار طروادة»، وصدرت ببيروت عن دار صوت الشوف، وهو نص لا يخالف مضمون الإلياذة ويتصف بلغة عربيّة مشوقة، مثلاً يكتب في الصفحة الأخيرة: «فلما أرخى الليل سدوله القاتم، ولف الكون في عباءة دكناء ...»(35) فهو يقتبس الشطر الأول من بيت وصف به امرؤ القيس الليل:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله   عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

عندما ندرس الترجمات السابقة للإلياذة نتعرض إلى مشكلتين الأولى أنّ الإلياذة ملحمة شعرية، ومهما كانت هذه الترجمة جيدة فلن تفي بالغرض، فالشعر إذا نقل نثراً باللغة نفسها فقد يفقد الكثير من جمالياته، ومن أهمها الإيقاع الموسيقي، ولقد أشار إلى هذه النقطة سيّد قطب في كتابه «النقد الأدبي، أصوله ومناهجه.» حيث يقول إننا إذا نثرنا بيتاً مشهوراً للبحتري مثل:

أتاك الربيعُ الطلقُ يختال ضاحكاً   من الحُسنِ حتى كاد أن يتكلما

فإذا كتبنا هذا البيت نثراً: جاء الربيع الطلق يختال من الحسن ويضحك حتى أوشك أن يتكلم. فإن هذا التعبير لا يفي بتصوير الحالة الشعوريّة التي مر بها الشاعر، لأنَّه يفتقر إلى الإيقاع الموسيقي، وقد نقضي على روح الشاعر في نثرنا للبيت.

المشكلة الثانية في ترجمة الإلياذة تتلخص في أنها جاءت مترجمة عن لغة وسيطة، فلقد اعتمد العلامة سليمان البستاني (1856-1925) في ترجمته على أكثر من لغة وجاء بعده ممدوح عدوان فترجمها عن الإنكليزية، والترجمة هنا تمت عن لغة وسيطة، ولهذا النمط من الترجمات مشكلات كثيرة، ولكنها ضرورية أحياناً.

ولقد مارس كبار الأدباء العرب هذا النوع من الترجمة، فلقد ترجم أحمد حسن الزيات (1885-1968) رواية «آلام فارتر» للأديب الألماني غوته (1749-1832) وكتب المقدمة لهذه الترجمة الدكتور طه حسين، وكذلك قام الدكتور طه حسين عميد الأدب العربي بترجمة مسرحيات سوفوكليس 496-406 ق.م عن اللغة الفرنسية أيُ عن لغة وسيطة ولم يترجمها مباشرة عن اللغة اليونانيّة لأنَّه لا يعرفها.

أمَّا المنفلوطي فلقد أقدم على تجربة تكاد تكون فريدة، إذ أقدم على الترجمة من اللغة الفرنسية، وهو لا يعرف الفرنسية، ترجم مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924) «مجدولين أو تحت ظلال الزيزفون» للكاتب الفرنسي ألفونس كار، ولم يكتب أنَّه ترجمها لأنَّه لم يترجمها وإنما لخصها. ونقل «الفضيلة» للكاتب الفرنسي برناردين سان بيير، و «في سبيل التاج» للكاتب الفرنسيِّ فرانسوا كوبيه عام 1920، وأهداها لسعد زغلول، وترجم «الشاعر « للشاعر الفرنسيِّ أدمون روستيان عام 1921، وأهدى هذا الكتاب للشعراء بوجه عام، وما قام به المنفلوطي ليس ترجمةً وإنما اقتباس.

من ضروريات الترجمة عن لغة وسيطة، أننا قد لا نجد مترجماً من لغة معينة، مثل اللغة الفنلندية، فلا بد إذاً من نقل نص من اللغة الفنلندية إلى اللغة الفرنسيّة أو الإنكليزيّة، ومنها إلى العربيّة والعكس صحيح. أيّ أننا نحتاج في هذه الحالة إلى مترجمين اثنين.

ومها ازداد عدد المترجمين وتوسع وشمل لغات قليلة الانتشار، فلا بد من اللجوء أحياناً إلى الترجمة عن لغة وسيطة. وتلعب دور اللغة الوسيطة اللغة الأكثر انتشاراً مثل الإنكليزية أو الفرنسية، فلقد نقلت بعض الآثار الأدبية من الأدب الصينيِّ واليونانيِّ والإسبانيِّ ومعظم آداب العالم إلى اللغة العربيّة عن إحدى هاتين اللغتين الفرنسيّة أو الإنكليزيّة، أيّ أننا نستقبل آداباً عظيمةً مترجمةً عن الترجمة، ولهذا العمل ضرورياته، وهو عدم وجود مترجمين عن هذه اللغات، وله مخاطره، لأنَّ هذه الترجمة عادة لا تفي بالغرض المطلوب منها، ولكن كما يقول المثل الرمد خير من العمى، ولكننا لا نرى ضرورة في الوقت الحاضر لترجمة الأدب الروسيِّ أو الألمانيِّ والإسبانيِّ عن لغة وسيطة، وذلك لوفرة عدد المختصين، بهذه اللغات، والذين يستطيعون نقل آدابها مباشرة إلى اللغة العربية.

وقد تمت ترجمة أعمال هامة في العصر العباسيِّ عن لغة وسيطة، مثل ترجمة «كليلة ودمنة»، عن اللغة الفارسية، وهي بالأصل مكتوبة باللغة الهندية القديمة. قام

بترجمتها عبد الله بن المقفع. عام 750م في زمن الخليفة أبي جعفر المنصور لكي يثنيه عن ظلم العباد والبلاد، ولكنه نفسه لم ينجُ من الظلم، فقتله الخليفة، وكان الفيلسوف الهنديّ بيدبا قد ألف هذا الكتاب في زمن ملك الهند دبشليم لكي يثنيه عن الاستبداد.

وكما أسلفنا إنَّ الترجمة عن لغة وسيطة ضرورية أحياناً، ولكن يحق لنا أن نسأل: لماذا نترجم أحياناً الأدب الإنكليزيّ عن لغة وسيطة، مثل اللغة الفرنسيّة؟ ألم يترجم الشاعر خليل مطران (1871-1949) شكسبير عن اللغة الفرنسية؟ من حيث المبدأ فإنَّ الترجمة عن لغة وسيطة أقل سويةً من الترجمة المباشرة، ولكن هناك حالات فاقت فيها الترجمة عن لغة وسيطة الترجمة المباشرة. منها ترجمة الدكتور سامي الدروبي

(1921-1976) لمؤلفات دوستويفسكي (1821-1881)، وقسم من مؤلفات تولستوي (1828-1910)، وميخائيل ليرمنتوف (1814-1841) وألكسندر بوشكين (1799-1837) وغيرهم. فلقد جاءت ترجمته موفقة إلى حدٍ كبيرٍ جداً، وكذلك نجد أنَّ خليل مطران (1871-1949) وفق في ترجمة شكسبير (1564-1616) أكثر من جبرا إبراهيم جبرا، كلاهما ترجم مأساة «ماكبث» (1606) لشكسبير.

ماكبث هو ابن خالة دنكن ملك اسكتلندا، وجاءت بهذا الشكل ترجمة خليل مطران عن الفرنسيِّة، أما جبرا إبراهيم جبرا فترجم أنَّ ماكبث هو ابن عم دنكن، لأنَّ الكلمة واحدة في اللغة الإنكليزيِّة، ولكننا في النص نلاحظ أنهما ابنا أختين.

خاتمة:

نكون قد قدمنا نموذجاً لعلاقة الأدب المقارن بالترجمة، وبالتحديد بترجمة ملحمة الإلياذة وهي من أقدم الأعمال الأدبية في العالم وجنس الملحمة من أقدم الأجناس الأدبية، ولا بأس من الإشارة إلى أنَّ روحي الخالدي أصدر كتابه الشهير «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هيجو» عام 1903، أيّ بعد مرور عام واحد على إصدار الإلياذة بترجمة البستاني، ويعده الدكتور حسام الخطيب «الرائد الأول للأدب العربيٌ المقارن»(36).

أمَّا إذا تحدثنا عن أجناس أخرى مثل المسرح فله علاقة وثيقة بالأدب المقارن، لأنَّ المسرح جاءنا من الغرب. يقول الدكتور محمد نجم في كتابه «المسرحية في الأدب العربيٌ الحديث»: «المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق، فن جديد، ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة التي أعقبت الحملة الفرنسيّة على مصر»(37).

ويرى أنَّ مارون النقاش (1817-1855) قدم مسرحية «البخيل» عام (1847) مقتبسة عن مسرحية موليير، ويصرح مارون النقاش أنه تعرف على الفن المسرحيٌ في أثناء وجوده في البلاد الأوربيِّة. وهذا الوضع قد ينطبق على الرواية والقصة القصيرة والأجناس الأخرى.

المصادر والإحالات

1) الدكتور محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ط 5، ص 90.

2) الدكتور حسام الخطيب، الأدب المقارن، الجزء الأول، جامعة دمشق، 1982، ص 138.

3) الدكتور محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 9.

4) الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، القاهرة، ط 2، ص 74-75

5) الإلياذة، الجزء الأول، بيروت، دار العودة، ص 5.

6) المصدر السابق، ص 5.

7) المصدر السابق، ص 5.

8) المصدر السابق، ص 6-7.

9) الدكتور عبد النبي اصطيف في النقد الأدبي العربي الحديث، جامعة دمشق، 1991، ص 149.

10) مقدمة سليمان البستاني للإلياذة، مصدر سابق، ص 136.

11) المصدر السابق، ص 149.

12) المصدر السابق، ص 155.

13) المصدر السابق، ص 169.

14) المصدر السابق، ص 173-174.

15) المصدر السابق، ص 175.

16) المصدر السابق، ص 149.

17) المصدر السابق، ص 243.

18) المصدر السابق، ص 360.

19) المصدر السابق، ص 373.

20) المصدر السابق، ص 376.

21) المصدر السابق، ص 448.

22) المصدر السابق، ص 454.

23) المصدر السابق، ص 573.

24) المصدر السابق، ص 576.

25) المصدر السابق، ص 579.

26) المصدر السابق، ص 596.

27) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص951.

28) المصدر السابق، المجلد الثاني، ص960.

29) مقدمة الإلياذة، المجلد الأول، ص76.

30) مقدمة الدكتور طه حسين لترجمة عنبرة سلام الخالدي للإلياذة، بيروت، دار العلم للملايين، ط، 1985، ص6.

31) عنبر سلام الخالدي، مقدمة ترجمة الإلياذة، ص23.

32) هوميروس الإلياذة، ترجمة ممدوح عدوان، أبو ظبي، ص101-102.

33) المصدر السابق، ص247.

34) هوميروس، ترجمة دريمي خشبة، دار العودة، ص206.

35) هوميروس، الإلياذة، ترجمة على ملكي، بيروت، صوت الشوف، ص127.

36) روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب، مقدمة الدكتور حسام الخطيب، ط4، دمشق 1984، ص10.

37) -الدكتور محمد نجم، المسرحية في الأدب العربيّ الحديث، بيروت، دار الثقافة،1956، ص31.



أزمة الأدب المقارن وصعود الأدب العالمي

وانغ نينغ: قسم اللغات الأجنبية ـ جامعة تسينغهوا

ترجمة: منـير الرفـاعـي

مترجم من سورية ، عضو اتحاد الكتاب العرب

وانغ نينغ Wang Ning

هو أحد علماء الصين البارزين في الدراسات الأدبية والثقافية. حصل على الدكتوراه من جامعة بكين عام 1989 التي أصبح أستاذاً مشاركاً فيها عام 1991 ثم أستاذاً كاملاً عام 1992.

أجرى أبحاث ما بعد الدكتوراه في جامعة أوتريخت Autricht في العام الدراسي 1990-1991. ثم بدأ، منذ عام 2000، يدرِّس في جامعة تسينغهوا Tsinghua حيث شغل منصب نائب رئيس اللجنة الأكاديمية للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورئيس اللجنة الأكاديمية لقسم اللغات الأجنبية وآدابها.◀◀◀

أسس برنامج الدكتوراه في اللغة الإنكليزية وآدابها في جامعة تسينغهوا عام 2003 ثم برنامج الدراسات العليا الشامل في اللغات الأجنبية والآداب هناك في عام 2010. كما أسس مركز الأدب المقارن والدراسات الثقافية في جامعة تسينغهوا في عام 2001 وكان مديرها منذ ذلك الحين.

عمل أستاذاً زائراً لندوة فورد المتميزة في جامعة ييل (2001)، وزميل نورثروب فراي في جامعة تورنتو (1993) وزميل إبسن في جامعة أوسلو (1996)، وأستاذاً زائراً متميزاً في جامعة إلينوي، أوربانا -شامبين (2005)، وزميلاً زائراً متميزاً في جامعة واشنطن في سانت لويس (2007)، وزميلاً زائراً في جامعة كامبريدج (2008) وزميلاً زائراً متميزاً في المركز الوطني للعلوم الإنسانية، الولايات المتحدة الأمريكية (2011، 2012، 2013، 2014، 2015).

وهو أيضاً الأمين العام للجمعية الدولية للنظرية والنقد الأدبيين (منذ عام 2000)، ونائب رئيس الجمعية الصينية للأدب الصيني الأجنبي ونظرية الفن (منذ عام 2003)، ونائب رئيس جمعية الأدب الصيني المقارن (منذ 2005)، ونائب رئيس الجمعية الصينية لنظرية الأدب والفن (منذ 2008). وهو حالياً محرر مشارك للمجلة الدولية المرموقة Perspectives: Studies in Translatolgoy وعضو في هيئة التحرير أو المجلس الاستشاري لمجلات دولية مرموقة مثل Neohelicon وJournal of Contemporary China Ibsen Studies.

ألقى البروفيسور وانج محاضرات مكثفة في أكثر من 70 جامعة دولية في آسيا وأمريكا الشمالية وأفريقيا وأستراليا وأوروبا منذ عام 1990. وهو حاليًا أستاذ زائر متميز في الأدب الصيني والأدب المقارن في جامعة إلينوي، أوربانا شامبين.

يعدّ وانغ نينغ من العلماء الأكثر إنتاجية، ومن أبرز النُقّاد الأدبينن والثقافيين. نشر وانغ نينغ الكثير من الأعمال في الداخل والخارج. وألّف 16 كتاباً وأكثر من 500 مقالة باللغة الصينية، وعشرات المقالات في المجلات الإنكليزية.

لطالما كانت أزمة الأدب المقارن موضوع نقاش ساخن بين المقارِنين، لا سيما في الأوساط الأكاديمية الغربية. في عام 1958، أدى خطاب رينيه ويليك المليء بالتحدي المعنون بـ «أزمة الأدب المقارن» الذي ألقاه في تشابل هيل Chapel Hill ضد «اللا أدبيَّة» التي تمارسها ما يسمى بالمدرسة الفرنسية، إلى ظهور المدرسة الأمريكية في مجال دراسة الأدب المقارن العالمي.

بعد التسعينيات، بدأت عالمة المقارنة البريطانية سوزان باسنيت Susan Bassnett، التي كانت فاعلة في كل من الأدب المقارن ودراسات الترجمة، بالانخراط في السجال وزادت من حدة انتقاداتها للأدب المقارن بوصفه فرعاً معرفياً، ففي كتابها المؤثر والمثير للجدل (الأدب المقارن: مقدمة نقدية) الصادر عام (1993)، بدأت بمقدمة تنتقد فيها الأدب المقارن بوصفه تخصصاً أو فرعاً معرفياً مستقلاً بذاته، مما أثر تأثيراً بالغاً في الدراسات العملية التطبيقية وتدريس الأدب المقارن في الجامعات. فهي تُعلي من شأن دراسات الترجمة في حين تتجاهل، عن عمد، أهمية الأدب المقارن، أي أنها تقدم الأول في حين تقلّل من شأن الثاني. لذلك لم نفاجأ البتة عند قراءة مقالها الجديد اليوم في القرن الحادي والعشرين، فهي ما زالت تواصل هدمها، الذي بدأته من قبل، للأدب المقارن وتعيد بناء دراسات الترجمة. ففي كتابها المذكور أعلاه، وبعد أن تحدثت كثيراً عن صحة دراسات الترجمة، ها هي تؤكد:

«اليوم، وبمعنى من المعاني، مات الأدب المقارن. فالتعصب وضيق الأفق المرتبط بالتمييز الثنائي، وعدم جدوى المنهج التاريخي، وقصر النظر والركون إلى الذات المطمئنة إلى المنهج المعتمد على أن الأدب قوة حضارية عالمية، كل ذلك ساهم في زواله»(47). ولكن، على الرغم من إعلانها «موت» الأدب المقارن، إلا أنه يجب عدم إهمال ظاهرة أخرى نقيضة، وهي أن المقارِنين اليوم نشيطون جداً في عصر العولمة، ويحضرون مؤتمرات أو ندوات مختلفة، وينتجون كتباً أو مقالات، وتنظِّم الكثير من أقسام الأدب المقارن في كثير من الجامعات أنواعاً مختلفة من الأنشطة الأكاديمية، التي تؤثر جميعها بوضوح في العلوم الإنسانية بأكملها إلى حدّ كبير. فكيف يمكننا أن نفسِّر مثل هذه الظاهرة؟ وعلى ما يبدو، فإن باسنيت نفسها تدرك ذلك أيضاً، لأنها تتابع قائلة: «لكنه (أي الأدب المقارن) يظهر بأشكال وهيئات أُخَر: فهي تظهر في المراجعة الشاملة للنماذج الثقافية الغربية في الوقت الحاضر التي يتم إجراؤها وكذلك

في أجزاء كثيرة من العالم، وفي تجاوز الحدود التخصصية من خلال رؤىً منهجية جديدة توفرها دراسات النوع الاجتماعي (الجندر Gender) أو الدراسات الثقافية، وفي دراسة عمليات التبادل الثقافي التي تحدث في إطار دراسات الترجمة» (المرجع نفسه). هذا ينطبق بشكل أو بآخر على حالة دراسات الأدب المقارن في السياق العالمي هذه الأيام.

إن الظواهر المذكورة أعلاه كلّها تثبت أن الأدب المقارن يعيش منذ تسعينيات القرن الماضي في أزمة تناقض بوصفه تخصصاً وحقلاً معرفياً، وأخذ مجاله يضيق شيئاً فشيئاً: فالكثير من مجالات البحث التي تنتمي في الأصل إلى تخصص الأدب المقارن يشغلها اليوم علماء الدراسات الثقافية أو النقاد الثقافيون. ولكن من جانب آخر، من السهل على أولئك الذين يمارسون الأدب المقارن أن يشاركوا في بعض المجالات العابرة للحدود ويطلقون أصواتاً فريدة من نوعها في العلوم الإنسانية بسبب معرفتهم الواسعة والعميقة بتخصصات أو حقول معرفية متعددة، وقدراتهم الكبيرة وبصيرتهم الثاقبة في الشعور بالحد الفاصل بين المواضيع النظرية وتمرسهم في الكتابة الجيدة أيضاً. وهذا في الحقيقة يناقض القول بانحسار التخصص نفسه. ولذلك، فإن النتيجة التي تخلص إليها هي أن عدداً كبيراً من العلماء الباحثين في هذا المجال لا يشاركون في دراسات الأدب، بل في مواضيع تخصصية أخرى من زاوية المقارنة. ومع ذلك، فعليهم، مؤسّسياً، الاعتماد على تخصص الأدب المقارن، تمامًا مثل الراحل أندريه لوفيفر Andre Lefevere الذي كان منخرطاً في دراسات الترجمة، والمقارن النشط إدوين جينتزلر Edwin Gentzler الذي كان يقوم بدراسات الترجمة من منظور المقارنة والتثاقف. لقد أشرف كلاهما على طلاب الدراسات العليا الذين تخصصوا في الأدب المقارن خلال القيام بدراسات الترجمة من منظور أدبي ومقارن.

تدرك باسنيت أيضاً هذه الظاهرة، لذلك فهي تسعى جاهدة للبحث عن فرص متعددة متنوعة لتأسيس تخصص دراسات الترجمة وتوطيده. بعد أن ناقشت بالتوازي العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة، أشارت باسنيت بجرأة وصراحة في الفصل الأخير المعنون بـ «من الأدب المقارن إلى دراسات الترجمة»، في ضوء تراجع الأول: «لكن، في المقابل، أخذت دراسات الترجمة تحرز تقدماً، ومنذ نهاية سبعينيات القرن العشرين أصبح يُنظر إليها على أنها تخصص مستقل بذاته، مع الجمعيات المهنية والمجلات والنشرات التعريفية الصادرة عن الناشرين وانتشار أطروحات الدكتوراه»(138). لذا «يجب علينا، من الآن فصاعداً، النظر إلى دراسات الترجمة بوصفها حقلاً معرفياً وتخصصاً رئيساً، مع النظر إلى الأدب المقارن بوصفه موضوعاً

قيماً ولكنَّه ثانوي».(161) وبهذا المعنى، أكمل كتاب باسنيت، مهمة تفكيك تخصص الأدب المقارن ليعيد بذلك بناء دراسات الترجمة.

منذ بداية القرن الحادي والعشرين، واجه الأدب المقارن تحدياً آخر أكبر. جاءه هذا التحدي من كتاب صغير عنوانه «موت تخصص» لأحد أهم منظري ما بعد الكولونيالية غاياتري سبيفاك Gayatri Spivak، التي كانت دائماً، وما زالت، نشطة وفي طليعة المشتغلين بالدراسات الأدبية والثقافية في العالم منذ تسعينيات القرن المنصرم، وأثّرت في ذلك تأثيراً كبيراً. في مواجهة هذا، قد يثير المقارنون أسئلة من هذا القبيل: هل كانت سبيفاك تأمل في أن يكون الأدب المقارن، بوصفه تخصصاً وحقلاً مستقلاً، قد مات حقاً؟ أم أنها كانت تشعر أنه بالفعل يُحْتَضَر؟ هل للأدب المقارن مستقبل؟ إذا كان الأدب المقارن بمعناه «الأوروبي المركزي» التقليدي قد مات بالفعل، فكيف يتم إجراء دراسات الأدب المقارن في أماكن أخرى؟ كيف هو وضع دراسات الأدب المقارن خاصة في الصين ودول شرقية أخرى؟ ومع ذلك، بعد قراءة هذا الكتاب، فإن انطباعي هو أن سبيفاك Spivak لا تتمنى حقاً أن يموت الأدب المقارن بوصفه تخصصاً، لأنها بدأت حياتها المهنية الأكاديمية منذ عقود بهذا التخصص بالذات ونشرت أبحاثاً كثيرة على نطاق واسع داخله أو خارجه. تماماً كما تشير صديقتها جوديث بتلر Judith Butler، وهي واحدة من أبرز المنظرين المثيرين في الغرب المعاصر، بقولها: «إن كتاب «موت تخصص» لصاحبته غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك لا يقول لنا بأن الأدب المقارن قد انتهى». بل على العكس من ذلك، فهو يرسم مستقبلاً عاجلاً وملحاً لهذا التخصص، موضحاً أهمية المواجهة مع دراسات هذا المجال ... كما أنها تضع طريقة جديدة لقراءة ليس فقط مستقبل الدراسات الأدبية ولكن ماضيها أيضاً. ونصها هذا مذهل وحيوي وواضح مفهوم ومبهر في مجاله ورؤيته، ونادراً ما يقدم لنا «الموت» مثل هذا الإلهام. « ومن الصحيح تماماً أنني، أنا الباحث الصيني في هذا المجال، لم يتولّد عندي، بعد قراءة كتابها، أي شعور بالتشاؤم تجاه مستقبل الأدب المقارن كتخصص. بل إني دُهشت لأن ما وجدته هو خلاف ذلك إلى حد ما، وأن العقود الماضية من دراسات الأدب المقارن في الصين تشير إلى ازدهار دراسات الأدب المقارن في عصر العولمة. وهذا يعني، وفقاً لسبيفاك أنه «يمكن للأدب المقارن ودراسات هذا الحقل العمل معاً في تعزيز ليس فقط الآداب الوطنية في جنوب العالم ولكن أيضاً في تعزيز الكتابة بعدد لا يحصى من لغات السكان الأصليين في العالم التي كان مبرمجاً لها أن تختفي عند وضع الخرائط ورسم الحدود .... ثم إنه، لا يوجد شيء جديد بالضرورة حول الأدب المقارن الجديد. ومع ذلك، يجب أن أعترف بأن الزمن يحدد النهاية التي ستؤول إليها الرؤية

الضرورية لـ «المقارنة». يجب على الأدب المقارن أن يجتاز الحدود دائماً»(15-16).

إذا عددْنا الدراسة الصينية واحدة من دراسات هذا التخصص، فإن دراسات الأدب المقارن في الصين هي بالتأكيد، وبلا أدنى شك، جزء من دراسات هذا الميدان في إطار الدراسات الثقافية الدولية، وأيضاً جزء من الأدب العالمي. فيما يتعلق بـ «تجاوز الحدود»، في رأيي، فإنَّ للأدب المقارن في الصين السمة ذاتها منذ إحيائه في ثمانينيات القرن الماضي. فمن ناحية، تجتاز أبحاثنا الحدود بين الشرق والغرب، وتعبر الحدود بين الأدب العالمي والأدب الوطني أيضاً، ومن ناحية أخرى، فهي تتجاوز الحدود بين الأدب والموضوعات الأخرى ذات الصلة، والحدود بين الأدب الصيني والكتابات باللغات الأخرى في البلدان أو المناطق الآسيوية الأخرى.

إذا ما عدنا إلى وجهات نظر باسنيت الرئيسة في مقالها، يمكننا أن نرى أنها بالفعل ذهبت في موقفها إلى طرف آخر، أي أن الأدب المقارن ودراسات الترجمة ليست سوى أساليب بحث أكثر من كونها تخصصات. ليس من الصعب على من هم على دراية بأبحاثها الأخيرة أن يجدوا أن وجهة نظرها هذه ترجع أساساً إلى الوضع الراهن للأدب المقارن الغربي، أي أزمة الأدب المقارن وازدهار الأدب العالمي في الأوساط الأكاديمية الغربية. لكن في الصين، لا توجد مثل هذه الأزمة، لأنه في وقت مبكر من عام 1998، تم دمج الأدب المقارن والأدب العالمي بالفعل في تخصص واحد في البرنامج العام الذي أعدته وزارة التعليم الصينية. ولكن لماذا ظهر ازدهار الأدب العالمي في عصر العولمة؟ في الواقع الجواب بسيط. مثلما صاغ غوته مصطلح Weltliteratur في عام 1827 وما بعده، الذي أعاد ماركس وإنجلز بنائه في عام 1848، كان مصطلح World Literature بالإنكليزية (أي الأدب العالمي) وثيق الصلة بالأدب المقارن. أو يمكننا القول إن المرحلة الأولى من الأدب المقارن هي الأدب العالمي. في الواقع، إنها إحدى نتائج العولمة في الثقافة والأدب. لذلك، بعد دخول عصر العولمة في القرن الحادي والعشرين، عندما أصبحت الحدود بين الدول القومية غير واضحة والآداب الوطنية عرضة للمؤثرات الخارجية، بدأ يصعد نوع من الأممية العالمية العابرة للقوميات. إن ازدهار الأدب العالمي هو الذي جذب انتباه علماء المقارنة اليوم بوصفه انعكاساً في الدراسات الأدبية. وبهذا المعنى، يجب ألا يساورنا شك في أن أعلى مرحلة من مراحل الأدب المقارن ستكون مرحلة الأدب العالمي.

في عام 2003، نشر ديفيد دامروش David Damrosch كتابه ما هو الأدب العالمي؟ What Is World Literature الذي لا يركز فيه فقط على تداخل الأدب المقارن، بل يوضح أيضاً الدور الفريد الذي تؤديه الترجمة (1-36). لذلك، يمكننا

القول: إن الدراسات المقارنة في الصين كانت قد تنبأت بالفعل، في وقت مبكر من عام 1998، بالتنظير الذي جاء به ديفيد دامروش في عام 2003. والآن بات مصطلح الأدب العالمي «Weltliteratur» الذي وضعه غوته في عام 1827، يشير إلى النتيجة المباشرة للعولمة في الثقافة، التي هي في الواقع البداية المبكرة للأدب المقارن بوصفه تخصصاً وفرعاً معرفياً، يمكننا أيضاً أن نستنتج، من خلال الممارسة الشاملة للعولمة في سياق العصر الراهن، أن أعلى مرحلة من مراحل الأدب المقارن اليوم يجب أن تكون هي أيضاً مرحلة الأدب العالمي. لذلك هناك سبب وجيه لنا نحن العلماء الصينيين في هذا المجال لإجراء بحث حول الأدب المقارن بين الشرق والغرب في سياق أوسع للأدب العالمي.

- **Ning WANG (2010)**

  The Crisis of Comparative Literature and the Rise of World Literature,

  Comparative Literature: East & West, 12:1, 28-32, DOI: 10.1080/25723618.2010.12015385.

  Pages 28-32 | Published online: 06 Aug 2018

- **References:**

I. Susan Bassnett. Comparative Literature: A Critical Introduction. Oxford UK& Cambridge USA: Blackwell, 1993.

2. David Damrosch. What Is World Literature?. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003.

3. Gayatri Spivak. Death of a Discipline. New York: Columbia University Press, 2003

4. Wang Ning, «World Literature and the Dynamic Function of Translation», Modem Language Quarterly, Vol. 71, No. 1(2010): l-14. (translated by Yang Yuying, and revised by the author himself)



الأدب المقارن..
بين محمد غنيمي هلال وعبده عبود

نذير جعفر

ناقد وروائي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ظهرت أولى بذور الدراسات الأدبية العربية المقارنة في كتابيْ: (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو)[1] لمؤلفه: روحي بك الخالدي (1864ـ 1913م)، و«منهل الورّاد في علم الانتقاد»[2] لمؤلفه قسطاكي الحمصي (1858ـ 1941م) اللذين لم يتناولا هذا المصطلح صراحة، لكن بعض الدارسين عَدّوا موازنة الخالدي بين تطور الشعر العربي والشعر الفرنسي، ومقابلته بين خروج المتنبي والمعرّي عن المقاييس التقليدية في الكتابة الشعرية في العصر العباسي وبين ما مثلته الرومانسية من حركة تجديدية عند الفرنسيين، وموازنة الحمصي بين «الكوميديا الإلهية» لدانتي، و«رسالة الغفران» للمعرّي أولى الدراسات التطبيقية المقارنة في الأدب العربي[3].

أما مصطلح «الأدب المقارن» في الدراسات الأدبية العربية فهناك من يعيده إلى فخري أبو السعود في مقالاته الاثنتيـن والأربعين في العام 1934م التي قدم فيها مقارنات بين الأدب العربي والأدب الإنكليزي.»2 وقد ذهب د. عطية عامر موضحاً دور فخري أبو السعود في تاريخ الأدب المقارن في مصر قائلاً: « كان دوراً كبيراً وحاسماً، فقد أرسى مصطلح الأدب المقارن، حيث جعل من تسميته نهائية، لهذا اللون من الدراسة الأدبية.»[4]

كما يذكر غير باحث أن خليل هنداوي الذي نشر في مجلة الرسالة بحثاً على أربع حلقات عام 1936 في الأعداد من 153ـ 156 بعنوان: «ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي: اشتغال العرب بالأدب المقارن» (5) هو أول من استعمل مصطلح «الأدب المقارن». وفي تقديري إن الوصول إلى اليقين العلمي فيمن استعمل هذا المصطلح للمرة الأولى يبدو عصيّا عبر الاجتهادات الفردية التي لا تخلو من تجاذب وعصبيات وانتماءات مختلفة إلا إذا تمّ ذلك عبر عمل علمي مؤسساتي يستقصي ذلك في الأقطار العربية جميعها، وحينها يكون في الإمكان الوصول إلى الحقيقة النسبية التي تُبقي ــ مع ذلك ــ الباب مفتوحا للاجتهاد في هذا المجال.

لكن هناك ما يشبه الاتفاق على أن مصطلح «الأدب المقارن Comparative liter-ature» ارتبط باسم د. محمد غنيمي هلال بوصفه رائداً لهذا النوع من الدراسات المنهجية المتخصِّصة في هذا المجال منذ صدور كتابه «الأدب المقارن» بطبعته الأولى في العام 1953م، الذي توالت طبعاته العديدة منقّحة ومزيدة نظراً للاهتمام العلمي الأكاديمي الذي حظي به، حتى بات مقرّراً دراسياً في كثير من كليات الآداب في الجامعات المصرية والعربية، وهو ما لم يحظَ به سواه من الكتب التي تناولت الأدب المقارن.

واستدعى انتشار مصطلح «الأدب المقارن» في البحوث والدراسات الأدبية الأجنبية والعربية بدءاً من ستينيات القرن الماضي حواراً واسعاً بين النقاد والدارسين والأدباء العرب مما حفّز كثيراً منهم على التأليف فيه وتتبّع أوجه التأثير والتأثر المتبادل بين الأدب العربي والآداب الأجنبية لا سيما الأدب الفرنسي والإنكليزي والإسباني والإيطالي والألماني والفارسي. كما نشطت حركة الترجمة لمؤلفات الأدب المقارن وما يتصل به من مباحث عن تلك اللغات إلى العربية فأصبح لدى الباحثين وطلاب الدراسات العليا والمشتغلين في الأدب عامة ببليوغرافيا Bibliography متعددة المرجعيات والاتجاهات واللغات حتى باتت تمثّل مدارس الأدب المقارن على اختلافها كالمدرسة الفرنسية التي التزمت المنهج التاريخي في الدراسات المقارنة وضمنها يُصنّف كتاب د. محمد غنيمي هلال «الأدب المقارن»(6) الذي يُعدُّ الحجر الأساس في عمارة الأدب العربي المقارن، والمدرسة الأميركية والسلافية والألمانية والروسية التي لم تقف عند المنهج التاريخي في الدراسات المقارنة بل تجاوزته إلى المنهج الفنيِّ وما يتصل به من أجناس أدبية ومضامين إبداعية، ونظريات نقدية انشغلت بالتناص والقارئ وجماليات التلقي والنقد التطبيقي المقارن وسوى ذلك، وضمن هذا الاتجاه صدر عن اتحاد الكتّاب العرب في

دمشق/ سورية عدد من الكتب في الأدب المقارن منها كتاب د. ماجدة حمود: دراسات تطبيقية في الأدب المقارن 2000م، ثم كتاب هنري غيفورد: الأدب المقارن، ترجمة وتقديم د. فؤاد عبد المطلب 2012م، وكتاب د. عبده عبود: «الأدب المقارن مشكلات وآفاق»(7) الذي يمكن تصنيفه ضمن المدرسة الألمانية في الأدب المقارن لما اتكأ عليه من مراجع تندرج في سياقها، ومن خلاله تتضح بعض أوجه الخلاف بينه وما جاء في كتاب د. محمد غنيمي هلال «الأدب المقارن» أي بين المدرستين الفرنسية والألمانية.

يشتمل كتاب: «الأدب المقارن مشكلات وآفاق» على مقدّمة وثلاثة أجزاء ومسرد بالهوامش والإحالات لكل جزء منها، ويقع في «240» صفحة من القطع الكبير.

يشير المؤلف في المقدّمة إلى أن كتابه مجموعة من الدراسات والأبحاث التي يربطها إطار معرفي واحد هو انتماؤها إلى الأدب المقارن، ولكن ليس كما حددت مهمته في السابق بدراسة التأثير والتأثّر المتبادل بين الآداب القومية بل هو ينطلق من تجاوز تلك المهمة من دون أن يلغيها ليتفاعل مع اتجاهات النقد الجديد والنقد الجدلي ونظرية التلقي ونظرية التناص في زمن تتقدم فيه العولمة لتشمل شتى الميادين السياسية والاقتصادية والثقافية، وتُطرح فيه مسألة العالمية في الأدب التي تستدعي من المشتغلين بالأدب المقارن التفكير بمستقبل الأدب العربي وبالفرص التي يمكن أن تتاح له ليأخذ مكانته في الساحة الدولية على حدِّ تعبيره. ومن هذا المنطلق يطمح المؤلف أن يقدم كتابه خدمة مهمة للأدب والثقافة العربيين وللقضايا التي تشغلهما مؤكداً أن معالجة تلك القضايا لا تكون صحيحة ما لم تنطلق من الأدب المقارن ومنظوره الرحب الذي يأخذ الأبعاد القومية والإقليمية والعالمية في الحسبان، آملاً في خاتمة مقدمته أن يثير كتابه حواراً موضوعيا حول ما طرح فيه.

ويخصص المؤلف الجزء الأول من الكتاب الذي جاء بعنوان: «نظرية الأدب المقارن ومنهجه» لبيان أهمية الأدب المقارن، والاتجاهات النقدية الحديثة فيه، وإلى أين يمضي هذا الأدب في مساره العربي. فيما يتناول في الجزء الثاني منه تحت عنوان: «عالمية الأدب العربي» قضايا: عالمية الأدب العربي الحديث، والاستشراق وحوار الثقافات، واللغة العربية وآدابها في جهود المستشرقين، وتعليم العربية للأجانب ومكانتها الدولية. ويختتم كتابه في الجزء الثالث تحت عنوان: «الترجمة الأدبية والتلقّي» طارحاً ثلاث قضايا رئيسة هي: نقد الترجمة الأدبية (أصوله ـــ إمكاناته ـــ حدوده)، وتلقّي الآداب العالمية في الأدب العربي (الأدب الألماني نموذجاً)، وحركة الترجمة من الألمانية إلى العربية واقعها وآفاقها.

وعلى الرغم من الخيط الرفيع الذي يربط مجمل الأجزاء الثلاثة للكتاب في سياق دراسة «الأدب المقارن» وقضاياه المتشعبة إلّا أن الجزء الأول منه يمثّل صلب هذا الموضوع، لما تضمّنه من رؤى خلافية مهمة في مواجهة الفهم التقليدي للأدب المقارن المتمثّل في كتاب د. محمد غنيمي هلال، وما طرحه من أسئلة توسع دائرة النقاش حول هذا الأدب بتفرعاته وعناوينه ومدارسه المتعدّدة. ومن هنا يأتي تركيزنا في هذه القراءة على ما جاء في هذا الجزء على نحو خاص دون تقليل أو انتقاص من أهمية ما جاء في الجزأين الآخرين.

ــــ الأدب المقارن بين عبده عبود ومحمد غنيمي هلال:

حظي كتاب د. محمد غنيمي هلال: «الأدب المقارن» باحتفاء وتقدير وانتشار واسع كما أسلفنا سواء في الوسط الأكاديمي أم في الوسط الأدبي، ونال من التقريظ ما لم ينله في موضوعه كتاب غيره، لكن ذلك لم يقف حائلا أمام عدد من النقّاد والدارسين في إبداء ملاحظات عدة عليه بدءاً من عنوانه ومروراً بتعريفه للأدب المقارن ومهمته ومجاله وموضوعاته وانتهاء بأسلوبه وأحكامه التي أطلقها. ونذكر من هؤلاء: د. كمال أبو ديب، د. عز الدين المناصرة على نحو خاص، فقد رفض كلاهما صيغة مصطلح «الأدب المُقَارَن» واقترحا بدلاً منه صيغة: «النَّقد المُقارِن» بكسر الراء، وأبدى كلٌّ منهما ملاحظات عدة على كتاب محمد غنيمي هلال منها ما قاله كمال أبو ديب عن مادة الأدب المقارن ومجاله الذي لم يقصره على التأثر والتأثير وشرطهما التاريخي بين الآداب القومية قائلا: وقد تكون المادة التي يتناولها هذا النقد أي نتاج أدبي تخلقه الفاعلية الإبداعية اللغوية لدى الإنسان.» (8).

وفي هذا السياق جاءت ملاحظات د. عبدو عبود على كتاب د. محمد غنيمي هلال فهو يأخذ عليه مآخذ عدّة منها:

أولاً ـ التهويل والمبالغة والنبرة الخطابية:

ويتبدّى ذلك كما يرى عبود في تحديد هلال لرسالة الأدب المقارن بأنها «رسالة خطيرة» معلقاً على ذلك بقوله: ينسب الدكتور هلال إلى الأدب المقارن رسالة «خطيرة الشأن»، تجعل من التوسّع في دراسته» حاجة ماسّة. تُرى ماهي الأهمية التي يتمتّع بها الأدب المقارن، وما كنه «الرسالة الخطيرة» التي تُنسب إليه؟ وهل هي رسالة خطيرة

حقّاً، أم انساق الدكتور هلال وراء لهجة خطابية، ومارس تهويلاً له فيه مصلحة مهنيّة غير خافية على أحد؟ (9)

ثانيا: الالتباس بين الرسالة القومية والرسالة الإنسانية:

يرى د. عبود أن هلال في محاولته لتوضيح أهمية الأدب بالنسبة للوطن العربي يلاحظ أن تزايد الاهتمام بالدراسات المقارنة في الجامعات العربية منذ مطلع الستينيات «يدلّ دلالة قاطعة على أننا بدأنا نستجيب إلى نداء الوعي القومي العربي الحديث الذي لم يكن أقوى مما هو عليه اليوم، وقد أخذ يبحث في شتّى ميادين الحياة العلمية والفنيّة عما يدعمه». فأهمية الأدب المقارن تنبع إذاً، في رأي الدكتور هلال بالطبع، من أنّ هذا العلم يدعم وعينا القوميّ، و «يغذي شخصيتنا القومية». ذلك هو الشق الأول من رسالة الأدب المقارن، كما يراها الدكتور هلال. أمّا الشق الثاني من تلك الرسالة فيتمثّل في «الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامّة، وذلك لأنّ تقويم الأدب القومي تقويماً سليماً هو أمر غير ممكن إلاّ بالنظر إليه في نسبته إلى التراث الأدبي الإنساني جملة».

ولكن إذا دققنا في هذا القول نجد أنّ ما يدعوه الدكتور هلال «رسالة إنسانية» هو في واقع الأمر رسالة قومية. فالكشف «عن أصالة الروح القومية» هو غاية قومية بلا ريب، وليس غاية إنسانية، اللهمّ إلاّ إذا وضعنا علامة تساوٍ بين القوميّ والإنساني، واعتبرنا الكلمة الثانية مرادفة للأولى، وهذا ما لا يقبل به أحد، ولا الدكتور هلال نفسه. ولذا يمكننا القول إنّ الدكتور هلال ينوط بالأدب المقارن رسالة قومية بالدرجة الأولى، وأنّ الرسالة الإنسانية التي يتحدّث عنها لا تتعدى كونها وسيلة تخدم الرسالة القومية. (10)

ثالثاً ـ استبعاده من ميدان الأدب المقارن

كلّ المقارنات التي يمكن أن تجري بين ظواهر لم تقم بينها صلة تاريخية:

وذلك لأنّ موازنات كهذه على حدِّ تعبير د. هلال: «لا تشرح شيئاً أو تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ». لذا فإنّ قيمتها، في رأيه، لا تتجاوز من حيث ضآلتها قيمة «مجهود أستاذ في علم الأحياء ينفق وقته في شرح التقارب شكلاً ولوناً بين زهرة وحشرة».

ويضيف د. عبود: إن د. هلال «في قيامه بتضييق ميدان الأدب المقارن وتحويله إلى مجرّد نوع خاصّ جدّاً من التاريخ الأدبيّ، أيّ «تاريخ العلاقات الدولية»، إلى

حجة أساسية مفادها أنّ الدراسات المقارنة ينبغي ألاّ تكتفي بعرض الحقائق، بل عليها أن تفسّرها تاريخياً. ومن الواضح أن الدكتور هلال ينطلق من فهم معيّن لما هو «تاريخي»، فهو يلحق بهذه اللفظة قوله: «مدعماً بالبراهين والنصوص من الآداب التي يدرسها»، وهذا يعني أنّ مفهوم الدكتور هلال «للتاريخي» حدا به لأن يحصره في الظواهر التي تقوم بينهما صلات سببية قابلة للإثبات بصورة ميدانية، أيّ بالوثائق والأدلّة. ولكن من المفيد هنا التذكير بأنّ مفهوماً وضعياً إمبيرياً ضيّقاً للتاريخ كهذا المفهوم الذي أخذ به الدكتور هلال بصورة غير نقدية عن أساتذته الفرنسيين، ليس المفهوم الوحيد، وبالتالي فإنّ نمط المقارنات التي يدعو إليها الدكتور هلال ليس النمط الوحيد المشروع. فبوسع المرء أن يقارن بين ظواهر ثقافية تنتمي إلى مجتمعات مختلفة، لم تقم بينها صلات تاريخية من النوع الذي يشترطه الدكتور هلال كي تكون المقارنة مشروعة في نظره، ومن الممكن أن يكون لتلك الموازنات قيمة علمية تتجاوز قيمة الموازنة بين «زهرة وحشرة». وفي هذه الحالة يكون مثل المقارن كمثل عالم الأحياء الذي يقارن أشكال ظهور الزهرة نفسها، أو الحشرة نفسها، في قارات مختلفة، مع مراعاة الفوارق الجوهرية بين الظواهر الثقافية والظواهر الطبيعية. وبالطبع إذا وُجدت صلات بين الظواهر الأدبية التي نقارن بينها فإننا لن نتجاهل تلك الصلات، بل سنوليها اهتماماً كبيراً، لكننا لن نتخلى عن المقارنة لمجرّد عدم توافر صلات كهذه. فالقسم الأكبر من المقارنين بات لا يرى في البرهنة على وجود علاقات تأثير وتأثر بين آداب قومية مختلفة هدفاً نهائياً للأدب المقارن. ولهذا فإنهم لم يعودوا مستعدين لأن يحصروا اهتمامهم ومقارناتهم في تلك العلاقات. إنّ ما يعني المقارنين هو تتبع ظاهرة أدبية معينة، فنية كانت أم مضمونية، في آداب قومية مختلفة، سواء وجدت بينها علاقات تأثير وتأثر أم لا. فدراسة ظهور جنس أو تيار أو أسلوب أدبي ما في آداب قومية متعددة، والكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بين تلك الآداب فيما يتعلق بالظاهرة الأدبية المقارنة، مسألة مثيرة وذات قيمة معرفية كبيرة في الحالين: في حال توافر علاقة أدبية، وفي حال عدم توافرها. والأدب المقارن مطالب في كلّ الأحوال بتقديم تفسيرات مقنعة لما يثبته من أوجه تشابه واختلاف» (11).

تلك هي بعض الملاحظات التي اخترناها من كتاب د. عبده عبود في تعقيبه على كتاب «الأدب المقارن» وهي تبرز فهما مختلفاً لهذا الأدب ورسالته وميدانه ومجالات بحثه، وهو في الحقيقة تباين بين مدرستين في هذا الأدب المقارن هما: المدرسة الفرنسية والمدرسة الألمانية، إلا أن ذلك لا يلغي الاجتهاد الخاص للدكتور عبود في كثير

من النظرات والآراء الخلافية المنثورة في الأجزاء الثلاثة من كتابه اللافت للانتباه بما حمله من قدرة على الفهم والاستنباط والحوار الخلاق. الهادئ الذي لا يغمط الآخر حقه ويتجنى عليه بقدر ما يتوخّى الحوار الديمقراطي معه وإبراز ما له وما عليه وذلك لعمري سبيلنا إلى الرقيّ والتقدّم والبناء.

الهوامش:

1ـ الخالدي، روحي: تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، دار الهلال ط1/القاهرة ــــ 1904.

2 ـ الحمصي، قسطاكي: «منهل الورّاد في علم الانتقاد ط1، القاهرة،1907م.

3 أبو دقة، د. موسى، قراءة تحليلية في مرجعيات التنظير العربي للأدب المقارن (تجربة د. أحمد عبد العزيز، وتجربة د. عز الدين المناصرة أنموذجاً) مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد السادس عشر، العدد الأول، ص95 -ص124.

4 ـ المرجع السابق نفسه.

5 ـ هلال، د. محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار نهضة مصر، ط9، القاهرة 2008م.

6 ـ عبود، د. عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999.

7 ـ أبو ديب، د. كمال: إشكالية الأدب المقارن، مجلة فصول م3، ع3، 1983، ص71 ـ80.

8 ـ عبود، د. عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، مرجع مذكور سابقا ص9.

9 ـ المرجع السابق نفسه ص10.

10ـ المرجع السابق نفسه ص 14.



مشاهد من تجليات الأرمن في الأدب السوري

د. نورا أريسيان

مترجمة وباحثة وأستاذة جامعية من سورية ، عضو اتحاد الكتاب العرب

سجلت العلاقات الثقافية التاريخية بين الشعبين العربي والأرمني مساراً متيناً للمثاقفة التي ترسخت بين الأرمن والعرب عبر قرون عديدة. وقد تمثل ذلك منذ القرون الوسطى من خلال التداخل اللغوي والشعر واللغة والفلسفة.

وفي إطار تأثر الأدب العربي وتأثيره بالآداب الأخرى، يمكننا تسليط الضوء على العلاقة التي ربطت أبو العلاء المعري بالشاعر الأرمني أويديك ايساهاكيان (1875-1957)، وهو من أبرز الشعراء والناثرين الأرمن، كان يدعى ب»المعلم". وقد شكل العالم والحب والجمال والحياة والموت وسر الخلود وطريق السعادة لدى الشعوب مواضيع أفكاره الدائمة في النثر والشعر على حد سواء.

ويبرز العنصر الفلسفي لدى ايساهاكيان في الملحمة الروائية "أبو العلاء المعري" وغيرها، حيث يتناول الفلكلور الأرمني وفلكلور شعوب أخرى. وتعتبر قصيدة "أبو العلاء المعري" التي صدرت في مجلة في إسطنبول عام 1909، ثم في كتيب عام 1911 واحدة من أبرز القصائد في الأدب الأرمني والكنوز العالمية، وقد ترجمت الى 20 لغة تقريباً ومنها العربية.

هذه القصيدة تجسد سير قافلة المعري. وظاهرياً، تبين حياة الشاعر أبو العلاء المعري، ولذلك تحتوي على العديد من الألفاظ والتعابير العربية. ولكن في الحقيقة تمثل الصراع الذي يدور في أعماق الشاعر حول الحياة الشريرة والأنانية في بداية القرن الحادي عشر المبني على أساس المال والخداع، فتتكسر أحلام الشاعر ويبتعد من عالم الأشرار نحو الشمس.

وقد ترجم قصيدة «ملحمة المعري» لايساهاكيان الى العربية المترجم السوري نظار نظاريان:

السورة الأولى:

وقافلة أبي العلاء
كانت تسير الهوينا
كخرير الينبوع الجاري برفق،
في ليلة ناعسة اللحاظ
على حلو رنين الأجراس.
وتلك القافلة الملتوبة تقيس الطريق بخطوات متساوية،
ورنين الأجراس يسيل حلاوة،
ويفيض غامراً صمت السهول الشاسعة.
وبغداد هاجعة على خمول وثير،
غارقة في أحلام نعيم الفردوس..

وفي السورة الثالثة:

وقافلة أبي العلاء تسير الهوينا
كخرير الينبوع الجاري..
والأطيار بأجنحتها القوس قزحية
كانت تبث مناجاتها بأرق الهمسات،
والريح توشوش بعبير القرنفل
حكايات ألف ليلة وليلة.
وأشجار النخيل والسرو الغارقة في نوم لذيذ،
كانت تتمايل على طرفي الطريق وتميس.
كان أبو العلاء يتكلم بصمت،
وأذنه صاغية الى أحاديث الريح...

(ملحمة المعري، أويديك اسحاقيان، ترجمة ودراسة نظار نظاريان، اللاذقية، 1994، ص 51 63-).

واللافت أن ايساهاكيان تخفى وراء شخصية المعري في هذه الملحمة، وهو الذي اطلع على حياة المعري وشعره باللغة الألمانية، ووجد نفسه قريباً جداً من نفس الشاعر العربي الكبير.

ووجد في البيئة التي عاش فيها المعري ماينسجم مع روحه الرومانسية، وتوحي له بصورة الظلم الاجتماعي وصور قوافل الجمال والصحراء الطاهرة، وروحانياته وفلسفته وصوفيته في الحق والعدالة، بالتالي أضاف نفحات عربية الى قصيدته الأرمنية.

ومايلفتنا هو أن عناصر عديدة لعبت دوراً هاماً في هذا التلاقي بين المعري وايساهاكيان، أو بكلمة أخرى بين الأدب العربي والأرمني وأهمها هو الشرقية، سواء في الإطار الشعري من أبيات أو أوزان، أو استخدامه لمفردات عربية كالسورة والبدو والواحة وغيرها.

وفي مرحلة لاحقة، وبعد المجازر التي ارتكبت بحق الأرمن في الإمبراطورية العثمانية، أدخلت مأساة الإبادة الأرمنية الشعبان العربي والأرمني في مواجهة سياسة التتريك حين لامس الشعب العربي السوري كل ثنايا المجازر التي تعرض لها الأرمن بعد وصول قوافل الأرمن الى أراضي بلاد الشام.

ومع مرور الزمن، قام بعض الكتاب العرب السوريين بتحويل مأساة الشعب الأرمني إلى مادة أدبية، في الرواية والقصة والمسرحية، لاسيما في تناول الحياة الاجتماعية في الرقة ودير الزور ومنطقة الفرات بشكل عام. ودخلت الشخصيات الأرمنية على النصوص الإبداعية، لتوضيح ظروف تلك الفترة الزمنية والتلاقي بين الشعبين. وهكذا بات الأرمن جزء من الموروث الشعبي في الأدب الفراتي.

وقد تناول الكاتب إبراهيم الخليل في رواية «الهدس» (بيروت عام 1987) مأساة الأرمن وتفاصيل تهجيرهم ووصولهم الى ضفاف الفرات ونجاتهم من الموت.

كما أدرج شخصيات أرمنية في المجموعة القصصية «غدير الحجر» (اللاذقية عام 1998)، مثل شخصية أرتين في قصة «الصهريج»، وكوهار في قصة «كوهار أو الطريق الى أورفة“، وآروش في قصة «صومعة العصافير»، وغيرها من قصص السوقيات ومعاناة الأرمن واندماجهم مع أهل المنطقة في منطقة الفرات.

نكتشف أن وصف عذابات الإنسان الأرمني وذكريات المذابح قد أخذ حيزاً لا بأس به في الأدب العربي لاسيما لدى كتاب منطقة الفرات. فنرى تلميحات عن ذلك في ابداعات السياسي والأديب والطبيب عبد السلام العجيلي (2006-1916)، من مؤلفات وروايات وقصص تناولت موضوع الأرمن، منها: «جيل الدربكة»، (لندن، 1990)، و«في

كل واد عصا»، (اللاذقية، 1984)، و«أرض السياد»، (بيروت، 1998).

كما نجد انعكاسات مأساة المجازر بحق الأرمن في المسرح العربي أيضاً. ولابد من الإشارة الى أن الكاتب المسرحي ممدوح عدوان أدرج الشخصية الأرمنية والتلاقي العربي الأرمني في مسرحيته «سفر برلك" التي تتناول مرحلة الحرب العالمية الأولى والحكم العثماني، وسياسة الاضطهاد والاستبداد المتبعة من قبل الإمبراطورية العثمانية.

وتناول شخصية أرتين في مسرحية «سفر برلك - أيام الجوع" (دمشق عام 1994)، الذي يشرح تفاصيل هروبهم من الموت، وتهجيرهم من قبل العثمانيون ووصولهم الى الشام، ولهفة العرب عليهم واستقبالهم في بيوتهم وكيف تقاسم العربي لقمته مع الأرمني. وعلى لسان الراوي، يسرد عدوان معاناة الأرمن أنهم جاؤوا الى حلب والشام، ورموا في قلوب العرب وجعاً.

وفي المسرحية الثانية «سفر برلك -2 الغول - جمال باشا السفاح» (دمشق عام 1996)، التي تحلل شخصية جمال باشا السفاح وتدور المسرحية حول المعاناة الشعبية، يظهر أحد أبطالها شاب أرمني يغتال جمال باشا.

وتأتي شخصية استيبان ضمن إطار إدراج قضايا الإبادة الأرمنية في التأريخ العربي الحديث والأدب العربي الحديث، والمعاناة المشتركة للعرب والأرمن على يد الاتحاديين الأتراك.

إن تلك النماذج الأدبية على تجليات الأرمن في الأدب السوري الحديث، تدل على مدى تأثر العرب بالواقع، وتوظيفه في إبداعات الكتاب والأدباء والشعراء، لإغناء المشهد الإبداعي في الأدب العربي.

وأجمل مشهد للعلاقات الثقافية الأدبية العربية – الأرمنية يتمثل في الرسائل التي تبادلتها الأديبة والشاعرة الأرمنية سيلفا كابوديكيان (1919، 2006) والكاتب السوري الكبير حنا مينه (2018-1924) الذي تناول في رواية "الفم الكرزي" (1999) نضال الأرمن في منطقة كسب -اللاذقية. وبمناسبة صدور الترجمة الأرمنية لرواية (الفم الكرزي) لحنا مينه في عام 2006 أرسلت الأديبة والشاعرة الأرمنية سيلفا كابوديكيان رسالة الى الأديب حنا مينه بعنوان (تحية إلى الأديب العربي زميل دربي في القلم حنا مينه)، وقالت أن حنا مينه هو أحد أبرز الشخصيات الأدبية العربية المعاصرة، وصاحب العديد من الروايات والقصص الأدبية، إنه شخصية اجتماعية بارزة حازت على العديد من الأوسمة والجوائز التقديرية.

وكان حنا مينه قد كتب بمناسبة صدور روايته باللغة الأرمنية، في مقدمة الكتاب مايلي: (هذا الشعب المكافح، هذا الأرمني القوي العزيمة والإصرار عاش بيننا، ترعرع

في كنفنا وناضل معنا كتفاً لكتف في سبيل استقلال سورية، دون خوف من رصاص المحتل الفرنسي، لأنه كان مقتنعاً بأن القضية واحدة والصراع واحد).

وبدورها قالت كابوديكيان عن تلك المقدمة أنها كانت عميقة المعنى والتأثير حقاً، لأنها لم تكن مجرد كلمات وإنما هدية نابعة من الصميم تقديراً للشعب الأرمني، ذلك الشعب الذي احتك معه الكاتب وعايشه على الواقع، سواء في سورية أو لدى زيارته لأرمينيا موطن الأرمن ومهدهم المترامي تحت ظل جبل آرارات الشامخ.

أما عن رواية (الفم الكرزي) فأكدت كابوديكيان في رسالتها (صحيفة «النور" في 18 تشرين الأول 2006)، أنها أحد نتاجات مينه الأدبية الحديثة، وأننا نلمس الكثير من مشاعر التقدير والاحترام تجاه أبناء شعبنا في كل ثنايا الكتاب وصفحاته. وقالت: «إن هذا الأديب المتبصر يرى أن الأرمني ليس مجرد ذلك الإنسان الذي اقتُلع ونُفي عن أرض وطنه عنوة، أو ذلك المهاجر الواهن الضعيف يبحث في دروب التهجير الأليمة عن ذرة شفقة وسقف ملجأ أو مأوى في المدن المجهولة والبقاع الغريبة عنه. كما أنه ليس مجرد إنسان يسعى لتحصيل قوته اليومي بجهده وعرقه مغمضاً بصره وبصيرته عن مجريات العالم المحيط به، ولا مجرد صانع أحذية أو نجاراً ليس غير، وإنما الأرمني في نظر الكاتب هو (مناضل عنيد وشجاع) وشخصية متفردة اختزلت في ذاتها كماً هائلاً من المشاعر الإنسانية المقرونة بالإدراك الواعي والحس المرهف، المستعدة حين الطلب بالنضال والتفاني جنباً إلى جنب مع أي شعب أجنبي أو غريب عنه كما كان الحال مع الشعب العربي وهو يقارع الاستعمار من أجل الحرية والاستقلال، تماماً بالسوية نفسها التي كان يناضل بها من أجل الاستقلال والتحرير لوطنه الأم."

وأوضحت كابوديكيان أن معظم الشخصيات الأرمنية الواردة في الكتاب تمتاز بهذه المعالم الإنسانية النبيلة، وخاصة البطلة الرئيسة للرواية يرانيك التي تتسم بالحزم في المواقف والثبات على المبادئ وصاحبة الفكر والخلفية الثقافية الراقية.

وأعربت سيلفا كابوديكيان عن شكرها للأديب حنا مينه قائلة: « كشاعرة أرمنية منخرطة مع شعبي وبقضاياه المصيرية، فإنني أتقدم بالشكر الجزيل إلى الشعب العربي الأبي، وبالتقدير الكبير لهذا الكاتب العربي الكبير المتميز بالأفق الواسع ورحابة الصدر والوعي العميق، ليس فقط لأن الشعب العربي كان الملاذ والمأوى للشتات واليتامى الأرمن إبان النكبة، وإنما أيضاً لإصداره هذا الكتاب الدائم المفعم بالعدالة والواقعية والذي سيكون له بلا شك الأثر الإيجابي الفعال في تسليط الأضواء بغية كشف الحقائق، وخاصة في ظروف التشويش الراهنة، حيث يخلطون بين ما هو غض وندي مع ما هو جاف ويابس، فيصبح الضحية بذلك قاتلاً والقاتل ضحية».



المقارنة
أداة تأويل لنزع الألفة

فرانسواز لافوكا

أستاذة الأدب المقارن في جامعة باريس الثالثة ـ السوربون الجديدة

ترجمة: د. وائل بركات

ناقد ومترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ربما لم يحظَ تخصص في مجال الآداب والعلوم الإنسانية يصرُّ فيه باحثوه على تكرار اعتمادهم على مناهجهم الخاصة وتأكيد شرعيتها مثل الأدب المقارن. لكن ذلك لم يمنع وجود أزمة مستمرة في هذا الـ «تخصص»[1] تفاقمت في العقد الأخير [العقد الأول من القرن الواحد والعشرين] حتى اتخذت منعطفاً جذرياً يصل الإعلان عن موت هذا الفرع من الدراسات (سبيفاك، 2003)، ثم التبشير بانبعاثه من جديد (دمروش، 2006)[2]. لم تكن رهانات هذه التقلبات ذا ت صبغة علمية تماماً: فربما كانت صدى لصراعات أيديولوجية، أو تغيراً لعلاقات القوة بين الدول أو الشعوب أو الثقافات أو المناخات الفكرية في عالم أصبح مؤخراً، كما يتردد كثيراً، متعدد الأقطاب.

يمكن رؤية الطبيعة المشككة لهذا التخصص بصورة إيجابية وسلبية معاً. فحساسيته التأسيسية المتناغمة مع العصر تقف بقوة في جانب مصلحته. لكن لا ينبغي اختزال الأدب المقارن في واحدة من خصائصه وهي كونه عرضاً لحالة: فقد عزز الربط الحصري بين ماهية هذا الاختصاص وبين الصراعات الأيديولوجية المعاصرة هذه الصورة السائدة الآن، وأسهمت في تهميش الدراسات المقارنة التي تتناول القرن العشرين، إذا لم نقل القرن الحادي والعشرين. يضاف إلى ذلك، قد يشعر الباحثون المقارنون بالامتعاض من ضرورة تبرير وجودهم بصورة متكررة.

وكنوع من المدخل، نرى من المفيد أن نقدّم بإيجاز تعبيرات الصراعات المختلفة، القديمة والحديثة، التي لا تنفصل عن هوية الأدب المقارن. وهذا ضروري في عملية تقييم وضعه الراهن، وفي إمكانيات إحيائه اليوم لاسيما في فرنسا.

ميدان عمل الأدب المقارن

تتالت الهجمات على الأدب المقارن منذ تاريخ ولادته منتصف القرن التاسع عشر. فقد كانت في البداية، إذا جاز لنا القول، انتقادات تأتيه عن يمينه، وفي السنوات التالية للحرب العالمية الثانية تحولت إلى هجمات تأتيه من اليمين ومن اليسار معاً، إذا أمكنني استخدام هذين التعبيرين المبسطين: إنهما يسمحان بتسليط الضوء على انعكاس ملحوظ.

في الواقع، وحتى الحرب العالمية الثانية، كانت الانتقادات توجه، وبعنف في معظم الأحيان، ضد الأيديولوجية العالمية التي من المفترض أن تكون متأصلة في هذا الاختصاص[3]. وعلينا ألا نقلل من دور الشوفينية التي كانت، إلى يومنا هذا، وراء رفض أو ازدراء العديد من التجمعات الأكاديمية للأدب المقارن. في العديد من البلدان، لا تزال هذه التجمعات مستهدفة إلى حد كبير من خلال بناء أو الحفاظ على فكرة الوطنية. ومثلما ينطبق هذا الأمر على ميدان الأدب نجده حاضراً أيضاً في ميادين التاريخ والقانون، حيث تعاني المقارنة من هجمات مشابهة جداً. وبين العوائق التي يواجهها تطور العمل المقارن، يجب ألا نهمل أبداً صعوبة تجاوز الحواجز اللغوية المهمة: فبعض الزملاء اليابانيين على سبيل المثال الذي تخصصوا في باسكال أو بروست وأصبحوا خبراء فيه لم يكن لديهم، في أغلب الأحيان، لا الوقت ولا الرغبة في الانخراط في الدراسة المقارنة مع مؤلفين من بلدهم أو من بلدان أخرى. ويضاف إلى ذلك، إن توسع الأدب المقارن ليصل إلى «الأدب العالمي» يخلق مشكلة اصطدام كل منهما بالحدود التي لا يمكن تجاوزها في قدرة كل منهما وفي معلوماته. كما يلاحظ فرانكو موريتي (2004)، فإن مشروع «قراءة المزيد» لا يمكن أن يحل محل طريقة القراءة[4].

لكن الوقوف ضد المقارنة ومقاومتها القائم على الرفض المطلق أو على حجة صعوبة تمكن الإنسان من التعمق في مجالات لغوية وثقافية أخرى غير التي يتقنها، قوبل على مدى نصف قرن برأي معارض إلى حد ما ومختلف جداً، بيد أنهما تعايشا سوية. وكانت

الانطلاقة الأساسية لهذا التغيير صدور المؤلف الخاص بالأدب المقارن الذي نشرته سلسلة (ماذا أعرف) عام 1951 لـ م. ف. غويار، وأثار ردود فعل قوية جداً في الجانب الآخر من المحيط الأطلسي. غيرت الشوفينية موقعها، وأصبح المقارنون الأوروبيون، ولا سيما الفرنسيون منهم، هم المتهمون بتجسيدها. ولم تتوقف أشكال المعارضة عن التعمق على مدى نصف القرن الماضي.

في الولايات المتحدة، يتم تطوير قصة (أود أن أقول بسرور سردية[5]) الأدب المقارن بوصفه تحرراً من أوروبا. يبدو أن الانفتاح على «العالم» مشروط بالمحافظة على هذه المسافة المرغوبة. وعلى سبيل المثال يشرح روبير ج. كليمنتس أن الأدب المقارن مرّ بثلاث مراحل. الأولى بدأها مهاجرون أوروبيون إلى الولايات المتحدة وظلت مرتبطة (كما يرى) بالقارة العجوز؛ وركزت الثانية اهتمامها على العلاقات بين الشرق والغرب؛ بينما انفتحت الثالثة على العالم كله، فنتج عنها نشوء الدروس الأولى فيما يسمى بـ «الأدب العالمي» في المحاضرات الجامعية[6]. خلال هذه الفترة تم في فرنسا إضافة اختبار الأدب المقارن إلى اختبارات دبلومات التأهيل العليا (1959، وتأكدت بصورة أوضح في العام 1986)[7]، مما أدى إلى تأليف عدد من الكتب التعليمية في هذا الاختصاص[8] تحدد حدوده، لكنها تجمّده في الوقت نفسه. بالتأكيد لم تقتصر النتاجات الفرنسية على ذلك، وفق ما يؤكده إيف شفريل حين يقدم في عام 1992 تقييماً واضحاً لوضع الأدب المقارن في فرنسا. ويؤكد في بيانه أن النقاشات التي تدور في التجمعات الأكاديمية الأمريكية[9] لا تثير اهتمام الأوساط الأكاديمية الفرنسية المقارنة، وإذا فعلت فإنها لا تعدو أن تكون ردود فعل هامشية.

وأكثر من ذلك، بما أن اختبارات دبلومات التأهيل العليا تتوجه بالدرجة الأولى نحو الأعمال الأدبية الأساسية التي يجب أن تكون لغاتها الأصلية متاحة أمام القسم الأكبر من المتسابقين، فإن الطلاب الذين يعتزمون البحث في الأدب المقارن لا يتجاوزن المجال الضيق الذي تحدده المسابقة أو المعلومات التي تلقوها في تعليمهم السابق.

وكذلك أسهمت ظاهرتان في جعل الأدب المقارن يتخذ مسارين متبينين بين أوروبا والولايات المتحدة. ففي سنوات ما بين 1980 و1995 أدى ازدياد عدد الأقليات العرقية المهاجرة إلى الولايات المتحدة وتثبيت حضورها فيها إلى تحريك النقاش العام حول تعريف المقارنة ونتج عنه تعديل لمفهومها. ترى غاياتري سبيفاك(A[10]) أن ظهور «الدراسات الثقافية وما بعد الاستعمار» في الولايات المتحدة مرتبط بزيادة قدرها

500٪ في أعداد المهاجرين الآسيويين؛ أما في أوروبا، وخلال تلك السنوات نفسها، فلم يصل عدد المهاجرين إليها هذا الحد(١١)، ولم يكن لهم التأثير ذاته على العالم الأكاديمي. في هذا الوقت، كان الشغل الأساسي لأوروبا هو بناء ذاتها من جديد. وحين سقط جدار برلين كانت دراسات ما بعد الاستعمار تتطور في الولايات المتحدة. وبينما كان يلاقى الابتعاد عن النموذج الأوروبي ترحيباً في الجانب الآخر من الأطلسي وفي أمريكا الجنوبية والهند أيضاً بوصفه ضرورة أو اختراقاً، كان الأوروبيون مشغولين بنقاش معاهداتهم والتصويت عليها. ووفقاً لغاياتري سبيفاك، ومن وجهة نظر أمريكية، فإن سقوط جدار برلين الذي وضع حداً للمواجهة بين الشرق والغرب يعني بطريقة ما أن أوروبا، التي تغيب عن الإسهام الجدي في النقاش الأكاديمي، تعكس بالنسبة إلى الأمريكان مخاوف عسكرية واستراتيجية. وبينما يدور هذا النقاش في الولايات المتحدة، تندلع حرب يوغوسلافيا السابقة في أوروبا (1995-1990).

لذلك فليس من المستغرب أن يكون مفهوم هذا الاختصاص ومجال اهتماماته مختلفاً اختلافاً جوهرياً في تلك السنوات بين أوروبا والولايات المتحدة، إذا لم نقل بالتعارض بينهما. بالنسبة إلى معظم المقارنين الأوروبيين لم يستنفد بعد الموضوع الأوروبي، وهو بلا شك اليوم أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى لاسيما حين يكون التكامل الأوروبي مهدداً. بالتأكيد هذا لا يعني اقتصار ميدان المهارات والاهتمامات في أوروبا، وخاصة في فرنسا، على الموضوع الأوروبي، بل كان لازماً أن ينفتح ويتنوع وبصورة عاجلة وحتمية. ومع ذلك، لا نستطيع القول إن المقارنين الفرنسيين قد اهتموا بدرجة كافية بالتغيرات التي أحدثتها الهجرة من الجنوب ومن المستعمرات السابقة في المشهد الثقافي الأوروبي. لكن التقويم التاريخي والفكري لهذه الحالة أحرز تقدماً ملحوظاً في فرنسا خلال السنوات الأخيرة. رصد آ. توميش و ب. زوبيرمان نتائج تبادل النظريات منذ عام 1960 حتى العام 2010 ذهاباً وإياباً (من فرنسا إلى الولايات المتحدة ثم إلى فرنسا) فيما يتعلق بدراسات النوع (2007)، وي. كلافارون ما يخص دراسات ما بعد الاستعمار (2011). وبيّن هذان الكاتبان، إضافة إلى ما قدمه سابقوهما (لا سيما ف. كوسيت، 2009)، بوضوح تشوهات الرؤى وسوء الفهم المتبادلة بين الطرفين.

والتفسير الثاني لهذا التباين متعلق في الواقع بعلاقة التجمعات الأكاديمية المقارنة مع النظرية في هذا الجانب أو ذاك من الأطلسي بعد الحرب العالمية الثانية. وهنا أيضاً حدث انقلاب في الرؤية. فقبل الحرب، تعرضت المقارنة الفرنسية للهجوم، استناداً إلى وجهة النظر القومية الألمانية التعصبية، بسبب تجريديتها؛ والتجريدية إذا لم تكن لا

نظرية ولا منهجاً، فإنها تحققهما. ورغم ذلك، بعد الحرب، ظهر الحديث عن غياب المنهج والنظرية، وقد لاحظ ذلك ر. وليك (في مقالة قديمة يتردد الاستشهاد كثيراً بها) في الولايات المتحدة (1958)، و إيتامبل (1963)، و آ. مارينو (1988) في فرنسا. واستُثمِر الحديث عن هذا الفشل بأنه خلل أساسي في هذا التخصص. في الستينيات، عززت هيمنة البنيوية التي توهجت آنذاك هذا التشويه. ففكرة العمل المغلق التي اعتمدتها البنيوية وسادت بلا شك في التعليم الفرنسي أكثر من أي بلد آخر، تفوقت بقوة وبصورة واضحة على فكرة «التأثير». وكان من نتائج حلول مفهوم «التناصية» محل مفهوم «التأثير»، حسبما حلل جوناثان كولر (1979، 2003) بطريقة جيدة، حرمان الأدب المقارن من ركائزه التاريخية، ومن شرعيته العلمية، ومن ادعائه الموضوعية. وتعد نقطة التحول هذه تدشيناً لنقاش جديد لا نهاية له حول منهج المقارنة وموضوعها. لم تكن النظرية الأدبية، في صيغتها الشعرية الشكلية غير السياقية décontextualisée [أي النسقية]، على وفاق مع المقارنة رغم ظهور بعض المحاولات المعزولة كتلك التي قام بها على سبيل المثال ميشيل ريفاتير (1995).

ومع ذلك كان لإضعاف الاختصاص المقارن الذي استمر عقدين من الزمن بسبب هيمنة الشكلانية والبنيوية ميزة انعكست في ولادة تفكير جماعي بطبيعة المقارنة وبـ «مسوغاتها» (في إعادة صياغة لتعبيرات إيتامبل). وقد غدت هذه القضايا في الفترة ما بين عامي 1985 و1995 تقريباً مركزية، إن لم نقل ملحَّة. بالمحصلة، كان التجاوب معها متبايناً بين فرنسا وأمريكا.

يمكننا أن نتبين عدداً من المظاهر التي ترسم ما نطلق عليه الاستراتيجية السائدة في الولايات المتحدة. فقد بدأ الجدل حول طبيعة المقارنة مبكراً وكان حيوياً، ويدعم ذلك الإسهامات التي قُدِّمت بصورة أساسية في السبعينيات ونُشِرت عام 2003 مجموعةً في عدد من مجلة الأدب العالمي اليومWorld Literature Today (12). كما يدل على هذه الاستراتيجية أيضاً التقارير المتتالية لمؤتمرات جمعية الأدب المقارن الأمريكية (ACLA)، في عام 1965 و 1976، ثم وبصورة خاصة التقريران الصادران في عامي 1995 و 2006(13). إن الخلاصة التي رسمتها ليندا هوتشيون، في عام 1995 لثلاثة عقود من المقارنة الأمريكية، واعتمدت فيه تقرير ريتشارد بيرنهايمر أمام مؤتمر عام 1993 (نُشر في عام 1995) معبرة تماماً: كان جوهر النقاشات هو مزايا ازدياد أعداد جمهور الأدب المقارن والقيمة المضافة إليه أخلاقياً وسياسياً، وكذلك مخاطر انحلاله وخسارة معارفه ومهاراته في حال حلت الدراسات الثقافية بديلاً عنه(14). تم الدفاع

عن جميع حالات الأدب المقارن في علاقته مع النظرية الأدبية: فهناك من قال بإمكانية وجود نظرية خاصة بالمقارنة، بما في ذلك اللجوء إلى فكرة «الثبات بالتوسع»(B[15]) (آنا بالاكيان، 1995)؛ وآخرون بفكرة أن المقارنة هي في حد ذاتها موضوع نظري (إليزابيت فوكس-جينوفيز 1995)؛ وغيرهم بأهمية نسبية للنظرية في الدراسات المقارنة([16]) وفي العلوم الإنسانية عامة (ريشار رورتي، 2006)؛ ورأت أطراف أخرى ضرورة النظر إلى هذا الفرع من زاوية أيديولوجية، وذلك من خلال استحضار أسئلة مطروحة في ميادين ومجالات تخصصية أخرى، مثل النسوية (مارغريت هيغونيت، 1994، 1995)، أو على العكس من ذلك من خلال الخطر الذي يمثله هذا الاستحضار (جيريمي أبياه 1995). سيكون من الغريب حقاً الحكم على الأدب المقارن، في الولايات المتحدة، بأنه حقل متجانس فعلاً، وكذلك الاعتقاد بأن الجدل يتعلق فقط بالمواجهة الفكرية مع أوروبا. فالدراسات الجندرية والثقافية ودراسات ما بعد الاستعمار لم تفرض حضورها في ميدان المقارنة الأمريكية دون صراعات ومعارك. بالمقابل، اللافت للنظر في أوروبا في هذه الفترة هو اللامبالاة الكاملة التي أظهرها المقارنون الفرنسيون تجاه تلك الموضوعات([17]) (وهذا ما أكده بشكل لا لبس فيه إيف شيفريل عام 1992)([18]).

والظاهرة الأخرى التي يجب الإشارة إليها هي الترحيب الواسع الذي قدمته أقسام الأدب المقارن في الجامعات الأمريكية والكندية للمنظرين الرائدين من أوروبا بشرقها وغربها. وليس من العدل أبداً قصر تأثيرهم، كما يرى روبرت ج. كليمنت، على المرحلة «الأوروبية» الأولى للأدب المقارن الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية لأن الأعمال المهمة للباحثين مثل ليبومير دوليزيل وتوماس بافيل نشرت في العقود الثلاثة الأخيرة الماضية. ربما لم يتم النظر إليهما مبدئياً بوصفهما مقارنين. ومع ذلك فقد تم توظيفهما غداة خروجهما (الأول من تشيكوسلوفاكيا، والثاني من رومانيا) للعمل في أقسام الأدب المقارن، واندرجت بلا شك أعمالهما المؤثرة والمبتكرة في ميدان عمل الأدب المقارنة دون أن تدعي صفة المقارنة([19]). ويذكرنا إيف شفريل بأن بول ريكور ألقى محاضراته التي كانت الأساس لعمله الزمن والسرد في قسم الأدب المقارن بجامعة تورنتو. ومن الواضح أن أسباب هذه الفروقات بين فرنسا وبين الولايات المتحدة أو كندا متنوعة لا يتحمل مسؤوليتها جميعاً الباحثون الفرنسيون (مثل عدم إغراء الشروط المادية التي تقدمها جامعاتهم)! لكن من بينها أيضاً، قلة اكتراث معظم أقسام المقارنة الفرنسية بنقاش الأسئلة النظرية([20]) (فضلاً عن عدم الاهتمام بنظريات النسوية وما بعد الاستعمار)، في تلك السنوات وحتى اليوم، وهذا أمر لا يمكن إنكاره([21]).

ومع ذلك، سيكون من غير المجدي أبداً تصور أن يكون سد هذه الفجوة [بين المقارنة في أمريكا وفي فرنسا] عن طريق إلزام المقارنين الفرنسيين، إذا كان ذلك ممكناً، بـ «النظرية». فهي في الواقع لا تغطي أفقاً فكرياً واحداً على طرفي الأطلسي. وإذا كانت لزمن طويل في الولايات المتحدة كلمة «نظرية» مقابلة لثنائية اسمها ديريدا-فوكو، فهي اليوم مكافئة تقريباً، في أقسام «الأدب المقارن»، لثالوث بتلر-سعيد-سبيفاك[22] (مع استمرارية تردد اسم فوكو بين حين وآخر في هذا المجال)، إذا أخذنا بكلام ديفيد دامروش عن تقرير ساوسسي(C[23]) لعام 2006. في التقرير نفسه، يرى ريتشارد رورتي أن «النظريات» صرعات عابرة، يعمل تغيرها وتبدلها على إحياء الاهتمام المحتضر بـ «العلوم الإنسانية»، وكأنه يردد في صورة أكثر تطرفاً خيبةَ الأمل التي عبر عنها أنطوان كومبانيون في عام 1998.

ومن الجدير بالإشارة هنا ملاحظة أن الارتياب الذي أبداه كومبانيون حول النظرية الأدبية بلغ موقفاً وصفه رورتي بأنه «متوازن». وعلى العكس من ذلك، نال تبدل الأنماط النظرية في الولايات المتحدة استحساناً عكسته أصوات معروفة عبَّرت عن «دهشتها» من الثبات الدائم: ألا يؤكد جوناثان كولر -الذي يعد من التقليديين بين أولئك الذين يشاركون في النقاش الداخلي حول المقارنة[24]- أن «التفسير لا يكون مثيراً للاهتمام إلا عندما يكون غريباً؟» ([1992]، 1996، ص. 102). فنكهة الغرابة تؤدي حكماً إلى تجديد سريع للموضوعات القادرة على إثارة الإعجاب والدهشة[25].

هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن تكون قراءة بتلر وسعيد وسبيفاك بلا جدوى (لاسيما وأن هذين الأخيرين متخصصان بالمقارنة بدقة)، ولا حتى أنه يترتب علينا أن نكون محصنين بأي ثمن ضد هذه الصرعات العابرة: في فرنسا، لقد كنا منيعين أكثر من اللازم. ولا يزال الرأي القائل باعتماد هذا التوجه أو ذاك يعاني من الابتعاد عن تطوير رؤية نقدية مستنيرة ما زلنا نفتقر إليها، كما أنه لا يسمح لنا بانفتاح حقيقي على اختصاصنا هذا. لقد حان الوقت تماماً لتحديد فهمنا، أو ربما للدفاع عن خصوصية التوجه المقارن.

هذه القضية في حد ذاتها ليست واضحة بعد. فهناك أيضاً اختلاف مهم في النهج الأمريكي مقارنة بالنهج الفرنسي كان بإمكانه أن يؤدي في وقت مبكر إلى إنهاء الاختصاص المقارن: إما عن طريق إحلال تام وشامل لدراسات ما بعد الاستعمار محله (هذا ما أوصت به إميلي آبتر، 1995)، أو عن طريق توسيعه ليشمل الدراسات

الثقافية (هذا ما يخشاه جوناثان كولر، 1995). في عام 2006، افتتح هاون ساوسي تقريره بالإشارة إلى أن المقارنة قد فازت بالمعركة (فالثقافة بمجموعها، وأقسام الأدب المقارن في الجامعات، وفقاً له، ملتزمة الآن بالتعددية الثقافية) لكنها لم تفز حتى الآن بالاعتراف المؤسساتي المأمول. إذا لم يكن الأدب المقارن، في فرنسا، مهدداً بالاحتواء ضمن دراسات ما بعد الاستعمار وبالتالي بالاختفاء، فإن الانفتاح على تخصصات مختلفة اشتغلت عليه بعض أقسام الأدب المقارن يمكن أن ينافسه: يطرح المعارضون الشرسون للمقارنة سؤالاً أساسياً وهو ما الفائدة من المقارنة بين عملين يختلفان فقط من خلال اللغة والثقافة التي أنتجتهما، في حين أن المثير للاهتمام أكثر، إن لم يكن بدرجات كثيرة، تناول الموضوع نفسه من خلال مقاربة أدبية، فلسفية، تاريخية، اجتماعية، أنثروبولوجية، تحليلية نفسية... وينطبق الأمر نفسه على أعمال وسائل التواصل الإعلامي الأخرى: فعلى مدار العقدين الماضيين تطورت حركة المقارنة بين أعمال تنتمي إلى وسائط إعلامية مختلفة بصورة لافتة للنظر بحيث ارتفعت فيها أصوات متتالية، ولديها حججها الخاصة والصحيحة، لإزالة كلمة «أدب» من مصطلح «الأدب المقارن»، وأصبحت دراسات الأفلام والقصص المصورة وحتى ألعاب الفيديو شائعة في تخصصنا هذا. وإذا أضفنا إلى المقارنة في الوسائط الإعلامية وجود أقسام «الدراسات المسرحية» و «دراسات الأفلام» فستزداد ضبابية حدوده. إنها جميعاً تدرس من خلال الترجمة أعمالاً مختلفة الأصول، ولا تنحرف دراسة أعمال التواصل الإعلامي عن المقارنة إلا فيما يتعلق بتقدير ثقافة الآخر التي ليست هدفاً رئيسياً: لكنه لا يُستبعَد بالضرورة من دائرة أبحاث هؤلاء الزملاء[26]. وفي معظم الأحيان، يعدُّ الطابع متعدد الثقافات في مجال الأبحاث أمراً مفروغاً منه، وهو بلا شك ما يتماشى مع روح العصر الذي يحمل راية «العالمي». وباستعراض التقريرين المتتاليين لعامي 1996 و 2006 المعنونين بـ «الأدب المقارن في عصر التعددية الثقافية» و «الأدب المقارن في عصر العولمة»، رصد المقارنون الأمريكيون تطور انقلاب الوضع الذي يسود عملهم: ففي البداية، ومع نهاية الألفية الثانية، كانت التعددية سمة للأعمال سواء من خلال تناولها بمقاربات متعددة أو من خلال التعاطي معها بوصفها متنوعة وتنتمي إلى ثقافات متعددة؛ بعد عقد من الزمن اختفى هذا الموضوع بسبب الانتقال من مفهوم الثقافات المتنوعة، أي (التعددية الثقافية) إلى مفهوم دمج الثقافات، أي (العولمة).

يمكننا أن نلاحظ هذا الانحلال لموضوعنا [المقارنة]، وكذلك للحدود الفاصلة بين التخصصات، وبين البلدان، وبين الثقافات. لكن يمكننا أيضاً، من وجهة أخرى، أن

ننظر إلى هذا المحو بأنه وهم، وهذا واضح في كثير من النواحي. وحول الشكل الثقافي الأكثر عولمة الذي يبدو أنه الأكثر اتساقاً على المستوى العالمي، اتخذ أوليفييه كايرا من لعبة الفيديو موضوعاً للدراسة، وتمكن من الكشف عن أشكال ومفاهيم مختلفة للعبة اعتماداً على ما إذا كانت قد صممت في ألمانيا أو فرنسا أو الولايات المتحدة أو اليابان (2010). كما أظهرت الدراسة الجماعية التي أجريتها مع آن دوبرات حول مفهوم الرواية أن التصورات التي يمكن للمرء أن يمتلكها عنها في القرنين السادس عشر والسابع عشر، في مناطق ثقافية متباعدة جداً، ليست متباينة إلى هذا الحد كما قد يعتقد المرء، وهي اليوم، بالمقابل، بعيدة عن أن تكون متجانسة كما قد يتوقع المرء (2010). ليس من الضروري الحديث عن «تراجع الهوية» الذي يتم استحضاره في كل مناسبة توصِّف حالة العالم الحالي لتأكيد فكرة أن خطاب العولمة يخفي بشكل مخادع الاختلافات الثقافية والاجتماعية واللغوية. ولا يمكن ملاحظة هذه الاختلافات إلا بالجهد وبالدربة. وهذه هي المهمة ويجب أن تكون التزاماً عند الباحث المقارن. وتزداد ضرورتها أكثر مع فرض وهم عدم الاختلاف في العولمة.

لذلك لا يوجد سبب يجعل المقارنة تختفي بسبب وسائل التواصل الإعلامي والتخصصات المتعددة. ويمكن أن نضيف هنا أن أفضل الأعمال في هذا المجال هي التي تستعين جدياً بمجالات أخرى كالفلسفة والقانون وتاريخ العلوم أو حتى الطب[27] والتي تتعامل مع النصوص وكذلك الصور أو العروض المسرحية في لغات عدة. فهذه الأعمال لا تقتصر على «الوصل»[28] بين موضوعات مختلفة، وهذا أمر مثمر بحد ذاته. بل إنها تعتمد لنفسها منظوراً مقارناً على وجه التحديد سأحاول توضيحه الآن.

لماذا نقارن؟

1-2 هل المقارنة أخلاقية؟

هناك ترابط واقتران بين طريقتنا في التفكير، في القيام بالبحث، في التدريس، وبين طريقة حياتنا ورؤيتنا للعالم.

هذه المقولة لا تصلح بالتأكيد للأدب المقارن وحده[29]. لكننا سندعم هنا فكرة أن العمل أو التطبيق المقارن يلزم الباحث بأمور معينة، فهو يتعامل في أغلب الأحيان مع التنوع الثقافي ومع جمهور متعدد الثقافات. إن أخذ هذا البعد في الحسبان، بما في ذلك تداعياته الأخلاقية والسياسية، لا يتم بوضوح في فرنسا لأن الأسلوب والأخلاق

الأكاديمية المتمسكة بالحيادية بطريقة مثالية تشجع على تجاهل هذه القضايا أو التقليل من أهميتها. يمكننا حتى الاعتقاد بأن التباين في وجهات النظر حول المقارنة في الولايات المتحدة وفي فرنسا يرجع في قسم كبير منه إلى التركيز، الدقيق والحصري بشكل أو بآخر، على أهمية الاختصاص من وجهة نظر قيمية axiologique.

من الصعب بالفعل تجنب هذا الموضوع لأنه جوهري في تاريخ هذا الاختصاص. وقد تدخلت حجج وعوامل سياسية وأخلاقية في النقاش حول الأدب المقارن منذ بدايته. في الوقت الحاضر، يمكننا التمييز بين مسارين متعارضين: يجمع الأول الاعتبارات المتباينة لكنه لا يلغي التوافق بينها. فهي تتجاوب، في الواقع، مع توجهات الأدب المقارن جميعها وتبررها منذ عشرين عاماً، كالاهتمام بموضوعات مختلفة: الأقليات، والنوع، وثقافات البلدان المستعمَرة سابقاً، والعالم بوصفه انفتاحاً على الآخر، وعلى الإنسانية، وعلى إعادة التوازن لأهمية الثقافات ولتراتبيتها الهرمية. أما الثاني فهو توجه ارتيابي dysphorique يشكك في محاولة فهم الآخر يعبر عنه مسار والتر بنجامين(D[30])، كلود ليفي شتراوس، إدوارد سعيد. فمن «أكل لحوم البشر(E[31]) المفترض وجوده في الترجمة (راينير غولدن، 2008)، إلى التشكيك الشامل بالمقارنة بوصفها أداة للسيطرة والحد من الاختلاف، بناءً على اعتماد فكرة صعوبة فهم الثقافات والمقايسة بينها in-commensurabilité (أوجين أويانغ، 1993)، ترتفع أصوات منددة بالخباثة السمية التي تحملها المقارنة.

هذان الأسلوبان للعلاقة بالآخر متجذران في نقاش سبق ولادة الأدب المقارن كتخصص مستقل.

في بداية عمله المثير للاهتمام حول الرمزية في الشرق والغرب (2005) يذّكر تشانغ لونغ تشي(F[32]) بالخلاف بين اليسوعيين الذين لم يشكوا في إمكانية ترجمة مصطلحات الكونفوشيوسية إلى اللاتينية بتعبيرات الديانة المسيحية (مثل ماتيو ريتشي[33]) (G[34])، 1579-1610)، وبين أولئك الذين رأوا في الصينيين المعتنقين للمسيحية قروداً غير قادرة على فهم مبادئها. وفقاً لـ تشانغ، كان موقف الفريق الأول الدافع لانتشار الأفكار في عصر التنوير عن دين صيني طبيعي يتجاوز المسيحية في الحكمة. ومع أن فضول ريتشي لا ينفصل عن حماسه التبشيري، لكن تشانغ يرى موقفه أفضل نسبياً من الجهل والقناعة بعدم قابلية الثقافات للتواصل. بالنسبة إلى المقارنة المعاصرة، فإنها لا تقبل باقتفاء قصر النظر الذي سيطر على عمل دارسي الأدب عبر الزمن الذين تحمسوا

للترجمة وفق مصطلحاتهم ومعتقداتهم الخاصة، ولـ «أكل لحوم» أعمال الماضي وفي أي مكان، لذلك لا يمكن أن تكون المقارنة المعاصرة راضيةٍ عن «تأويل الكشف»(H[35])، على حد تعبير بول ريكور (1965، ص. 42 وما يليها). ولكن لا يمكنها أيضاً أن تحصر نفسها بـ «تأويل شك» يرفض أي محاولة لبناء الجسور، ويمنع النظر إلى الترجمة كأداة يستطيع من خلالها الناس «الذين تفصلهم المساحات الجغرافية للكرة الأرضية بأكملها أن يتواصلوا» (شلايرماخر، [1813]، 2000، ص. 31).

لذلك يمكننا ربط الشك بالتفاؤل المعرفي لكن ليس بتركيب مخادع بل بتوازن متحرك يحافظ على التوتر ويثير ردود الفعل النقدية النشطة والضرورية للمقارنة. يعتقد بول ريكور أن التجاذب بين «تأويل الشك» و «تأويل الكشف» متأصل في الفهم. إنه يتبنى فكرة توافق متناقض يناسب موقف الباحث المقارن. من الضروري بالفعل تجاوز النية السليمة التي يُعبَّر عنها أحياناً دون تعمّدها في الكتابات المقارنة. لقد أعطت الدراسات الجنسانية ودراسات ما بعد الاستعمار حججاً وجيهة في هذا الباب، ولكنها أرادت من ذلك أن تدعي لنفسها وقوفها في الموقع الصحيح. من ناحية أخرى، إنه من غير المقبول إنكار الرغبة في «الوصول إلى جميع المجتمعات البشرية دون استثناء» التي رأى فيها مارسيل ديتيان الهدف الأساسي للمقارنة (2002: 68).

لذا فإن السؤال القيمي لا ينفصل عن القضايا المعرفية. يجب علينا القيام بتفصيلها وتحديدها من أجل فهم أفضل لمحتوى ما هو، أو ما يمكن أن يكون، التزاماً بالمقارنة.

2--2 المقارنة كتفسير

إذا كان التفكير التأويلي، من شلايرماخر إلى بول ريكور، يعنينا عن قرب، فذلك في الواقع لأن الأدب المقارن هو تخصص تفسيري بامتياز. سيعترض بعضهم ويقول إنها السمة مشتركة بين كل الخطابات أو المقاربات التي تهدف إلى فهم ظاهرة ما. لكننا سنعترف أيضاً بأن مقاربة طالب يعد لكتابة أطروحة حول لافونتين مختلفة تماماً عن تلك التي يعتمدها آخر يخطط لدراسة، على سبيل المثال، العلاقة بين السرد والشك انطلاقاً من عصر النهضة[36]. في الحالة الأولى، وبغض النظر عن دقة وجهات النظر التي يتم تبنيها لمقاربة عمل لافونتين، يتعامل الطالب أو الباحث مع موضوع موجود مسبقاً بالفعل. بالمقابل، لا يوجد بحث مقارن لا يشرع في بناء موضوع أصيل جديد، مما يعني أن الأمر يتطلب جهداً تعريفياً أولياً وجهوداً اصطلاحية مسبقة؛ وسيتعين

علينا أيضاً، إضافة إلى ما سبق، تحديد الـ «الموضوع-متعدد الوجوه pluri-objet» بحيّزه الواسع في الزمان والمكان. يمكننا بالتأكيد نحت موضوعات أقل أهمية: فمثلاً فن الموازيات (بروست/جويس، بروست/سفيفو(I[37])، سفيفو/جويس إلخ...) أصبح من الماضي، ومع ذلك فإن هذه الموضوعات المحدودة تتطلب وجود مسوغ تفسيري مسبق، يختلط فيه شيء من الاعتباط ونوع من المغامرة، ويُخشى، بدرجات مختلفة دون شك، من دور اللعب والذاتية فيه. من الضروري على أي حال تمثل مقولة مارسيل ديتيان(J[38]) التي تقضي بـ «خلق مقارنات» (2000): فموضوع المقارنة موجود بالضرورة. وهذا مشروط بامتلاك وعي كامل بما تعنيه هذه الإشارة الإبداعية المبدئية التي حملت جرأة ديتيان حينما طالب باختيار الموضوعات الأكثر بعداً في المكان، والأكثر امتداداً في الزمن إلى أقصى حد ممكن.

مما لا شك فيه أن هذا هو السبب الأول وراء تبني «تأويل الشك» الذي كان له تأثير مهم على الأبحاث المقارنة: فما الذي دفع الباحث إلى مثل هذا الاختيار، مثل هذا التقسيم، مثل هذا التجميع؟

لا يتدخل التفسير فقط في بناء الموضوع، ولكن في إنشاء المقارنة، أي إنتاج فرضيات تفسيرية تجعل من الممكن إجراء كشف مقبول بالسمات المتكررة والمفردة التي ينتجها الربط بين موضوعين. يتكون التفسير/الدرس المقارن عملياً من ثلاث عمليات مفهوماتية يمكن توصيفها بالطريقة الآتية: إنه ينطلق من تحديد موضوع تصوري وفق الأبعاد الآتية: (1) بعد امتدادي (ويتمثل في اختيار من مجموع واسع من النتاجات (artefactes)، 2) بعد قصدي (يتجسد في مجموعة من الافتراضات prédicats والخصائص المشتركة والسمات التفاضلية التي تنطبق على هذه الفئة من النصوص)، (3) شرح وتفسير وتركيب هذه الافتراضات.

فإذا حملت مراحل التفسير في نهج المقارنة نوعاً من المعقولية plausibilité، فذلك يعني أنها ستشكل حلقة تأويلية على مستويين. في الواقع إن تحديد الموضوع في البعد الامتدادي (النتاجات) يستوجب تعيينه في البعد القصدي (الافتراضات والخصائص) أيضاً، والعكس صحيح. فلأنني أعرف على سبيل المثال موضوع رواية الشك fiction sceptique، أو أعرف نصاً بعنوان «نزهة»([39]) (2) أستطيع اختيار عدد من النصوص (1) التي تمثل هذا التحديد المؤسَّس على الخصائص المشتركة والتفاضلية التي اختبرتها في هذا العدد من النصوص (2). ثم أركب مقولة (3) أبيّن فيها الحالة والأمور في

النصوص التي اخترتها في البداية (1).

لا شك في أن الانغلاق على دائرة ثابتة في الدرس المقارن (بسبب التحديد المسبق لفئة معينة من النصوص وسلسلة من الأعمال) تسهم في إضعاف هذا التخصص. علّمنا تاريخ التأويل في القرن العشرين أن نعتمد على الدائرة التأويلية بدلاً من التظاهر بالخروج منها. وبلا شك فإن تكرار الانتقال بين مستويات مختلفة (كما أوصى شلايرماخر فيما يتعلق بالدائرة التأويلية ([1810-1809]، 1987، ص. 78-77؛ [1829]، 1987، ص. 181-173) هو ما يسمح لنا بالوصول في نهاية المطاف إلى تفسير معقول. ويمكننا أن نلاحظ أيضاً أن اختيار مجموعة واسعة من النتاجات والمقابلة بين أمور غير متجانسة نوعاً ما -هذا ما يعيدنا إلى مقولة ديتيان الساخرة «مقارنة ما لا يُقَارن»- يضفيان على العملية طابع الاكتشاف المفاجئ الذي يولّده هذا الجمع، ويجنّب تكرار الخوض في أمور مكتشفة سابقاً.

لا يتطلب البعد الثاني من التفسير مطلقاً أن نضع فهرساً مملاً بأوجه التشابه والاختلاف بين نتاجات المجموعة المنتقاة، وإنما نرى أن المقابلة بينها، والتدقيق في كل واحد منها مقارنة بالباقي يسلط الضوء على التكرارات (سواء أكانت مكاناً[40]) topoï، أو عناصر ثابتة، أو سمات مشتركة خاصة بجنس معين، بمجال تأثير تقليد فني ما، بثقافة معينة... إلخ) ويبرز التفردات المثيرة للاهتمام، والمبتكرة: فمثل هذا النص الإنجليزي [نزهة] في القرن الثامن العاشر، على سبيل المثال، هو الأول في موضوعه حيث يتحدث عن رجل يمشي لا هدف له سوى المتعة (هل هناك علاقة، وما نوعها، بين حقيقة أن يكون إنكليزياً في القرن الثامن عشر وبين مفهوم الترفيه الحضري في التنزه؟). يهدف البعد الثالث من التفسير إلى تحديد معالم الانتظام والانقطاع التي تسيطر على هذا العالم التجريبي المصغر المتحقق على هذا النحو.

وطبقاً لتقاليد التأويل، فإن التفسير محتاج إلى السياق، ومع ذلك تجب ملاحظة أن جوهر فعل المقارنة ذاته ينطوي على خلخلة لهذا المصدر التقليدي (مرة أخرى منذ انحسار البنيوية) في التحليل الأدبي. في الواقع، لا يمكن للتحليل المقتصر على الروابط السببية ذات الاتجاه الواحد أن يعطي تفسيراً للتكرار، والتباين، والابتكار، والندرة -ha pax. هل سنعترف بوجود ثوابت أنثروبولوجية، معرفية، وما هي طبيعتها ووضعها؟ في كل الأحوال، يبدو لي أنه يترتب على الباحثين المقارِنين الرجوع إلى النظريات التي تجعل من الممكن الربط بين أسباب متشابكة complexe على غرار النظام التعددي

Polysystème (K[41]). في الآونة الأخيرة، عرفت أشكال التشابك تطوراً ملحوظاً في العلوم الإنسانية باعتماده على السيبرانية [الحاسوبية والتحكم الآلي] وعلى الآلية البيولوجية، مما ساعد في إقامة صلة علمية بين المقارنة وبين موضوعاتها متعددة الوجوه([42]).

على أي حال المقارنة، التي أراد إتيامبل ومارينو إبعادها عن الأدب المقارن، هي أداة استدلالية مؤسِّسة للأدب المقارن الذي يُنتظر منه أن يكون ممارسة تأويلية.

2--3 المقارنة كأداة استدلالية

استُنكِرت المقارنة بين (ما يُفترَض) أنه معروف وبين المجهول، وهذه المقابلة هي في أغلب الأحيان، بين الأعمال الأوروبية [المعروفة] وغير الأوروبية [المجهولة]، وعُدَّت أنها لا تعرّف في حين ينتظر منها أن تقدم المعرفة. صحيح أننا نقرأ معلومات على الغلاف الخلفي للترجمة الفرنسية التي قدمها أندريه ليفي لمسرحية تانغ شيانزو، الذي يقارن بشكسبير أو بـ كالديرون دي لا باركا(L[43])، وينظر إلى عمله «الوسادة السحرية» (حوالي 1600) بأنه معاكس لمسرحية كالديرون «الحياة حلم» [1635]، لكننا لا نعرف شيئاً عن تانغ شيانزو. ومن خلال هذه المعلومات الجذابة والمبسَّطة (التي تحمل بلا شك خلفية تفكير مقارن متقدم نوعاً ما، وتعرض مسألة علاقة «مقلوبة» بين المسرحية الإسبانية والمسرحية الصينية)، عرف العالم الكبير المتخصص بالآثار الصينية [ليفي] كيف يشق طريقاً إليّ ويثير اهتمامي: لقد فتح لي الأبواب. بعد هذا الاكتشاف، بيّنت لي قراءاتي لترجمات عديدة من الحكايات الصينية والهندية والعربية حول الموضوع نفسه أن سرد الأحلام المتخيلة مقرونة بالحياة الواقعية كان منتشراً جداً في ثلاث قارات على الأقل بين القرنين السابع والثالث عشر. ثم بدت لي مسرحية كالديرون على أنها نسخة متأخرة، وتحمل إضافة إلى ذلك رؤية للعالم غير عقلانية بامتياز مقارنة بالحكايات القديمة. وبما أن التداخل بين الحلم والواقع شكل في أوروبا سمة مميزة لما يسمى بـ «الباروك»، وأن موضوعات مسرح العالم والحياة كحلم مكونات أساسية للعديد من البرامج المدرسية التي لا تستند إلا إلى الأعمال الأوروبية حصراً، فقد تمكنت من زعزعة هذا النمط المستقر وتلك المجموعات الشائعة المنتشرة بصورة واسعة، وذلك، مرة ثانية، بفضل المقارنة المختصرة والعرضية إلى حد ما لأندريه ليفي.

وبناء عليه، فإن قرن المعروف بالمجهول لا يسمح لنا فقط إذا تتبعنا المسارات بتحقيق

اكتشافات؛ لكنه سيغير أيضاً نظرتنا إلى ما نعتقد أنه معروف وثابت بصورة نهائية. فالمعلومات الجديدة تفكك نقاط ارتكازنا وتجعلنا نعيد النظر بتاريخنا الأدبي. وما كنا نعتقد أنه فريد من نوعه لم يعد كذلك، وما كان جديداً، في فترة زمنية وجغرافية معينة، يفقد جدّته نسبياً؛ وأن بداية بعض الأشياء تتحول فجأة إلى نهاية. وما كان مألوفاً لدرجة السأم يستعيد بريق الألوان.

إن عملية نزع الألفة (44) défamiliarisation [المقصود هنا تجاوز الأمور المعروفة المستقرة، نزع الألفة عن المعتاد، تحريك الساكن، وذلك عن طريق البحث والوصول إلى اكتشافات أو معلومات جديدة.] تقتضي بالضرورة تغييراً للرؤية وتحتاج إلى عمل طويل. وقد أوصى شلايرماخر بالتصرف كما لو أن المرء لا يعرف، وعلى وجه التحديد عندما يكون يظن بأنه يعرف (1810-1809، 1987، ص. 73). ورأى أيضاً أن «سوء الفهم» هو العام، وأن الفهم السريع وهم، مع أنه لم يشك في أن العمل الجيد(45) سيبدد في النهاية هذا الوهم. يتعارض النهج المقارن مع اتجاه المعرفة الطبيعي الذي يقوم على جعل المجهول معروفاً.

يوجد تكامل فعلي بين عمليتي الاستكشاف ونزع الألفة، فهما تصوغان اليوم معاً -كما أرى- هدف المقارنة بما تفتحانه أمامنا من مجالات معرفية جديدة في فضاءات المكان والزمان.

يتردد المقارنون الفرنسيون في الانفتاح على العالم. إن وجهات النظر الشاملة التي رسمها إيتامبل تجعلك تبتسم. فقد كان يقصر رؤيته على عدد محدود من المقارنات (على الرغم من وجود مركز للأدب المقارن في بكين(46) يحمل اسمه). وكما كان يوصي بجدية أن يتقن المقارنون اثنتي عشرة لغة! يبدو لنا أن مثل هذا البرنامج غير عملي أبداً، لكننا نتساءل ألا يمكننا تشجيع الطلاب والمقارنين المستقبليين على أن يكون لديهم، بالإضافة إلى ثلاث أو أربع لغات أوروبية، لغة واحدة غير أوروبية على الأقل؟ سيتفاجأ العديد من المعلمين عندما يعلمون أن طلابهم المرهقين والمتعبين بالدراسة والعمل لديهم آفاق مفتوحة تجعلهم يتابعون بجد ونجاح دروس اللغة اليابانية لفهم المسلسلات mangas والرسوم المتحركة anime التي يحبونها. أدت إعادة التنظيم في الوقت الراهن لثقافة التسلية والسينما والأدب أيضاً (الكثير من عشاق المسلسلات يحبون هاروكي موراكامي) إلى خلق مصادر للفضول وإلى إمكانية للوصول إليها، وسيكون من الحكمة استغلالها. وأود أن تقوم أقسام الأدب المقارن الفرنسية بـ «عمل إيجابي»

لصالح الفضاء الثقافي غير الأوروبي وغير الأمريكي (لأنه يسْهُل الوصول الباحثين فيها إلى الإنجليزية والإسبانية). إن منظور دراسات ما بعد الاستعمار الذي يتيح الوصول بشكل فعال إلى قسم محدّد من الأدب في جزء كبير من العالم والتفكير فيه والتنظير له ليس كافياً. فإلى جانب أنه لا يشمل جميع مناطق العالم (على حد علمي، إنه قليلاً ما يعير أهمية للصين واليابان)، فهو يفضل التوجه نحو الحاضر المعاصر بصورة أساسية. ومع ذلك يشار إلى أنه ظهرت مؤخراً في الولايات المتحدة العديد من الأعمال عن العصور الوسطى تحت عنوان دراسات ما بعد الاستعمار(47). لكن بجميع الأحوال تعدّ الدراسات المقارنة للمراحل القديمة (أي ما قبل القرن التاسع عشر) قلية جداً على مستوى العالم، حتى ولو كانت أفضل حضوراً في الولايات المتحدة(48) وفي فرنسا(49) من أي مكان آخر.

لذلك يجب أن يحدث انفتاح الدرس المقارن وعلى أوسع نطاق ممكن على العوالم البعيدة [جغرافياً]، وبالضرورة نفسها على ما يتصل بالماضي [زمانياً]: إن دراسة القرون القديمة من منظور مقارن ليست محصورة بأي حال على المناطق الثقافية واللغوية غير الأوروبية(50). لكن ربط المقارنة بالبعد الزمني هو أداة قوية لنزع الألفة بحيث لا تمنع قيود الحدود في أوروبا من بناء موضوعات أصيلة تماماً. ورغم صدور أعمال عديدة متخصصة حديثة(51)، لكنها لم تكن كافية لإظهار الطابع متعدد الثقافات لأوروبا في العصور الوسطى وعصر النهضة بتأثير الوجود اليهودي والعربي فيها. وبالنتيجة، كما ظهرت أعمال من الماضي كانت طي النسيان (مثل أعمال سيرفانتس أو شكسبير) وغالباً ما تحولت إلى آثار خالدة، سيكون «تفكيكها» أكثر إلحاحاً، إذا كنا نريد الاستخدام الحرفي لتعبير ديريدا في حديثه عن الـ «فولغات» [الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس]، أو بالأصح إعادة بنائها عن طريق «قابلية المقارنة».

فضّلت طريقة نزع الألفة على طريقتين أخريين لتصور المقارنة وممارستها: الاستحضار والتحديث. الأولى، أوضحها عالم اللغة اللامع والمتخصص بالحضارة اليونانية جان بولاك، تتمثل في استحضار الأعمال ضمن سياقاتها الأولية، والوقوف عند دلالاتها الأصلية باستبعاد جميع التفسيرات التي لحقت بها وأضيفت عليها بمرور الوقت. تتصل هذه الطريقة بدراسات الاستقبال. أما «التحديث»، فعلى العكس من ذلك، يقرأ الباحث النصوص القديمة من خلال اهتماماته الخاصة وفي ضوء القضايا المعاصرة. يبدو لي أن نزع الألفة صوت متوسط، تأويلي بامتياز، يمنح اهتماماً خاصاً للرؤية التاريخية للباحث، شريطة أن تكون قادرة على إبراز عمل ما وتقديمه بصورة

مختلفة، وذلك بفضل منظور يتعدى الرؤية المركزية السائدة، ويتسع ليشمل علاقته بالأعمال والثقافات الأخرى أقوى بكثير من زعم استعادة المعنى الأصلي والنهائي له. إن الهدف من هذه العملية هو إنتاج معرفة جديدة، وليس التحديث كغاية في حد ذاته.

يمتد نزع الألفة المنهجية أيضاً ليشمل في المقام الأول النظريات والأدوات النقدية.

من أجل نظرية متعددة الأوجه

ظلت قضية العلاقة بين المقارنة والنظرية موضع نقاش معمق طيلة السنوات الممتدة بين عامي 1980 و1990، ونتج عنه، كما قلت سابقاً، طروحات متنوعة، لكن لم يصل الأمر إلى تبني نظرية محددة للمقارنة.

وكان الموقف الأقوى (حسب معرفتي) ما طرحه أدريان مارينو لصالح نظرية مقارنة ومنهج مقارن مستقلين، في سياق مختلف تماماً عما هو متداول اليوم (1988). في الواقع، دعا مارينو، متتبعاً خطى إيتامبل، إلى شعرية وجمالية مقارنة، مقابل مقارنة وضعية وتاريخانية ليست أكثر من فرع واحد فقط من فروع التاريخ الأدبي -وهو الوضع الذي لم يعد سائداً في وقتنا الحاضر[52]. مع ذلك يمكننا الأخذ ببعض مقولات أدريان مارينو. فهو يربط، على سبيل المثال، بين المقارنة وبين التأويل، وهذه علاقة حاولت اعتمادها وتثبيتها[53]. لكن الاقتراحات التي وضعها لتحقيق التأويل المقارن بنظره مختلفة عما أقترحه هنا. فأولاً إن تصوره لمفهوم «الأدب» الذي يراه هو مفهوم تاريخي لا يمكن تجاوزه. ثم، ولو أنه من الصعب إنكار وجود المشترك[54]، لكنه يشكل الأساس والهدف في نظرية مارينو، ولابد من العمل على تحديده وإظهاره[55].يبدو لي أن إبراز التفرد، والتميز والغرابة في النتاجات الثقافية، وتوضيح الاختلافات تصب جميعها في مصلحة النهج المقارن[56]. أخيراً، فإن الطابع الشامل للنظام الذي أراده تلميذ إيتامبل، والذي يتوافق بلا شك مع أسلوب عصره، لا يجعله اليوم ذا مصداقية تُذكَر. بالنسبة إلى مارينو، إن هذه النظرية العامة يجب أن تكون مهيمنة؛ ويجب أن تحل محل «تعددية المناهج «Methodenpluralismus (ص. 137)، وكان منزعجاً من تقلب مقارني زمنه وتلونهم كالحرباء حين قطعوا مع التاريخانية ليتحولوا إلى السيميائية والبنيوية.

إنها مع ذلك تعددية النظريات التي سأدافع عنها هنا. فمن وجهة نظر عملية، يبدو جلياً أنه في إطار ما يسمى بالأدب المقارن، يتعايش العديد من المقاربات؛ وقد يكون

من الضروري تعزيز هذا التنوع من أجل تقليل الهيمنة الاستبدادية لنمط ما أو لمدرسة بعينها، وكي لا يكون إلزامياً أيضاً، وعلى سبيل المثال، مقاربة جميع الموضوعات من منظور دراسات ما بعد الاستعمار فقط رغبةً في الحصول على اعتراف بالمواطنة في المجتمع الدولي للمقارنين. ويبدو لي بديهياً، ووفقاً للموضوعات، أن تكون الإسهامات الأخيرة لعلم السرد، أو لمنطق العوالم المحتملة، أو للفلسفة الأخلاقية، أو المجالات الأخرى المتاحة، هي الأكثر ملاءمةً والأكثر صلة. لا يوجد سبب يدعو المقارنين إلى الابتعاد عن أحدث إنجازات البحث في أي ميدان. من وجهة النظر المعرفية، يبدو لي أن التكامل بين النظريات (التركيب فيما بينها ([57])bricolage)، أو النظريات التي تفضل نهج التشبيك تتكيف بصورة أفضل مع «الموضوع-متعدد الوجوه» وتكون أكثر ملاءمة لها، أو بتعبير آخر، مع مواد اشتغل عليها الأدب المقارن أو أدخلها في شبكته.

لا تكمن المقارنة في نظرية معينة، وإنما في النهج التأويلي الذي يشمل الأدوات النظرية المقارنة باعتبارها تأويلاً ينزع الألفة تعمل في إطار نظرية متعددة الأوجه.

في الواقع، إن التأثير المزعزع للاستقرار الذي اخترت وضعه في مركز النهج المقارن يطال النظريات المطروحة والمعتمدة كأدوات له؛ ويصل لدرجة أن يضعها على المحك بصورة فعلية. هل مفهومات الراوي، السرد، الشخصية، على سبيل المثال بغض النظر عن موثوقيتها، والمستخلصة في معظمها من الروايات الإنجليزية أو الفرنسية المكتوبة في القرنين التاسع عشر والعشرين، هل هي ملائمة لأن تكون موضوعات مستهدفة[البعد القصدي]([58]) معتمدة في العوالم البعيدة زمانياً ومكانياً، حيث سادت أطر مرجعية أخرى([59])؟ يمكن أن تتدخل المقارنة هنا كأداة للتحقق من صحة النظرية [التي عرفت تلك المفهومات].

إن دراسة عالية المستوى، من منظور مقارن وتطوري، لكل من هذه الأشكال النقدية ستكون جديرة بالمحاولة([60]). يمكن بعد ذلك طرح مسألة ترجمة المفهومات في إطار رؤية متعددة الأوجه، وتحديد المفهومات غير القابلة للترجمة، إن وجدت.

إني مقترحي هو انفتاح الأدب المقارن إلى أقصى حد ممكن، على مستوى الموضوعات كما على مستوى المناهج، ليغطي أوسع مجال جغرافي وزمني ممكن. وهذا يفترض بصورة حاسمة توسيع مساحة الرؤية أمام الدراسات وتشجيعها لتتجاوز المجال الأوروبي إلى العالمي ولتتخطى القرنين الماضيين وتصل إلى ما سبقهما.

إن تصور المقارنة بعلاقتها مع التأويل (لا سيما في الالتزام بالخط العقلاني لـ شلايرماخر وتزوندي وبالأفق التوافقي لريكور) سيعني ضمناً وضع المرونة الانعكاسية réflexivité في مركز الاهتمام. في فرنسا، تفترض هذه المرونة الانعكاسية أولاً زيادة الاهتمام بالمناقشات التي تجري خارجها وتسهم في الحصيلة الفكرية لهذا الاختصاص؛ ويستطيع الدرس المقارن الفرنسي الإفادة من ذلك كله. كما يمكن أن يكون مفيداً أيضاً التعرف على النقاشات الدائرة حول المقارنة في التخصصات الأخرى. بالتالي، سيكون في صلب هذه العملية الوعي بطبيعة الموضوع متعدد الوجوه المقارن القائم على إيحاء تفسيري، مضافاً إليها الوعي بما يخص الهوية التاريخية والثقافية للمفسر. تقف المقارنة في موضع يوصف عموماً بأنه غير مستقر بسبب الطبيعة الجدلية agonistique للبنية التي تقوم عليها، ولاسيما التوتر بين الشك بتجربتها الخاصة التي اقتصرت فيها على ثقافة محددة وبين التفاؤل المعرفي الذي يحث على معرفة الآخر وفي أي مكان. إن التكامل بين الاستكشاف ونزع الألفة (في مجال الموضوعات والنظريات) هو الغاية التي تسعى المقارنة إليها، رغم أنه قد لا يكون موقفاً سهلاً ومريحاً تماماً. ومن هذا الموقف المتأرجح صعب التحديد، المهدد باستمرار بطريقة أو بأخرى، يمكن تناول القصص الوطنية المحبَّبة عند الشعوب، والوقوف عند التصورات غير المتوقعة لكشف أسرارها المخبأة؛ ومن هذا الموقف أيضاً يمكننا أن نستخلص خصائص فريدة ومميزة في هذه الوحدة المزعومة لعالمنا المعولَم [المكان] أو لصحراء الماضي المنسي [الزمان].

Bibliographie

Aït-Touati, Frédérique : Contes de la Lune : essai sur la fiction et la science modernes, Paris, .Gallimard, 2011

Apter, Emily : « Comparative Exile : Competing Margins in the History of Comparative .Literatyre », in Bernheimer, 1995, p. 86-96

Global Translatio », in Christopher Prendergast, Debating World Literature, 2004, p. 76- » .109

The Translation Zone: A New Comparative Literature, Princeton NJ, Princeton University .Press, 2005

Balaudé, Catherine, « La réception du théâtre étranger: littérature et représentation. Perspectives comparatistes », in Le Comparatisme aujourd'hui, textes réunis par S. Ballestra-Puech .et J. M. Moura, Presses du Septentrion, 1999, p. 51-63

Bayle, Ariane ; Martine, Jean-Luc éds : La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires. Actes du colloque international pluridisciplinaire de Dijon (10-11 septembre 2009), sous la direction d'Ariane Bayle et Jean-Luc Martine, Editions Universitaires de Dijon, .à paraître

Balakian, Anna, « Theorizing Comparison ; The Pyramid of Similitude and Difference », in [World Literature Today, Spring 1995], Pamela A. Genova éd. , Twayne Companion to .Contemporary World Literature, 2003, p. 1-4

Bernheimer, Charles: Comparative Literature in an Age of Multiculturalism, Johns Hopkins .University Press, Baltimore et Londres, 1995

.Block, Haskell M. , : « The Use and Abuse of Literary Theory », in M. Valdes, 1990, p. 25-32

Caïra, Olivier : « Fictions et industrie du divertissement », in F. Lavocat et A. Duprat éds, .2010, p. 281-290

Campbell, Joseph: The Hero with a Thousand faces, Bollingen Foundation, 1949, New .World Library, 2008

Chakrabarty, Dipesh : « Provincializing Europe Postcolonial Thought and Historical Difference », [2000], New Edition, With a new Preface by the Author, Princeton University Press, .2007

Chevrel, Yves : « Une décennie (1981-1990) de travaux comparatistes d'expression française .; interrogation sur un bilan ». in Joep Leerssen et Karl Ulrich Syndram éds, 1992, p. 23-31

On the Need for New Comparative Literature Handbooks », in A Search for a New Al- » phabet in a Changing World. In Honor of Douwe Fokkema, Harold Hendrix, Joost Kloek, Sophie Levie, Will Van Peer, éds. John Penjamin Publishing Compagny, Amsterdam, Phil- .adelphy, 1996, p. 53-56

.Compagnon, Antoine : Le démon de la théorie, Paris, Seuil, 1998

Entretien : www. vox-poetica. org/entretiens/intCompagnon. html

Clements, Robert J. : « World Literature Tomorrow », [World Literature Today, Spring 1977], Pamela A. Genova éd. , Twayne Companion to Contemporary World Literature, 2003, p. .23-28

Collini, Stefan, éd : Interprétation et surinterprétation [1992] / Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler.. . [et al.] trad. de l›anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Presses Universitaires de France, 1996

Corréard, Nicolas : « Rire et douter : lucianisme, scepticisme(s) et pré-histoire du roman européen (XVe-XVIIIe siècle) », Thèse de doctorat, sous la direction de F. Lavocat, soutenue .à l'Université Denis Diderot - Paris 7 le 6 décembre 2008

Coste, Didier : « Is a Non Global Universe Universe Possible ? What Universal in the The-

ory of Comparative Litérature (1952-2002) Have to Say About it ? », Comparative Critical .Studies, Volume 3, Issue 1-2, 2006, pp. 99-112
Culler, Jonathan D. : « Comparative Literature and Literary Theory », Michigan German .Study, 5, 1979, p. 179-194
.Défense de la surinterprétation » in Umberto Eco, [1992], 1996, p. 101-114 »
.Comparative Literature at last ! », in Bernheimer, 1995, p. 117-121 »
Comparatibiliy », Spring 1995, in Twayne Companion to Contemporary World Literature, » .2003, p. 28-31
Whither Comparative Literature ? » Comparative Critical Studies, Volume 3, Issue 1-2, » .2006, pp. 85-97
Damrosch, David : « Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies », .Comparative Critical Studies 3:1/2 (2006), pp. 99–112
.Détienne, Marcel : Comparer l›incomparable, Paris, Le Seuil, 2000
L'art de construire des comparables. Entre historiens et anthropologues ». Critique inter- » .nationale, n°14, janvier 2002
Dmínguez Leiva, Hubier Sébastient, Toudoire-Surlapierre Frédérique : Le comparatisme, un .univers en 3D ? Paris, L'Improviste, 2012
Duprat, Anne ; Picherot Emilie : Récits d›Orient dans les littératures d›Europe, Presses Uni- .versitaires de la Sorbonne, 2011
Dyserinck, Hugo : « Pour une histoire du comparatisme. Plaidoyer à l'occasion de la publi- cation d'une nouvelle bibliographie internationale de littérature comparée ». in Gerald Gil- .lepsie éd. ,1991, pp. 61-72
Eco, Umberto : « La surinterprétation des textes », in Umberto Eco et Stefan Collini, eds .[1992], 1996, pp. 41-60
Eco, Umberto, Collini, Stefan éds. : Interprétation et surinterprétation [1992], traduit de .l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Presses universitaires de France, 1996
Etiemble : Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée, Paris, Galli- .mard, 1963
.Ouverture/s sur un comparatisme planétaire, Paris, Christian Bourgois, 1988
Eoyang, Eugene, « Polar Paradigms in Poetics: Chinese and Western Literary Premises », in Comparative Literature East West: Tradition and Trends, Eds. Cornelia Moore and Ray- mond Moody. Honolulu, University of Hawaii Press,1989. Réed in : The Transparent Eye, .Honolulu, University of Hawaii Press, 1993
.Even-Zohar, Itamar « Polysystem Theory » Poetics Today, 1 (1-2, Autumn), 1979, pp. 287–310
.Polysystem Studies ». Poetics Today, 11:1, 1990 »
Factors and Dependencies in Culture: A Revised Draft for Polysystem Culture Research. » » Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée .XXIV (1, Mars), 1997, pp. 15–34
Papers in Culture Research, www. tau. ac. il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005. pdf
Fox-Genovese, Elizabeth : « Between Elitism and Populism : Whither Comparative Litera- .ture ? » in Bernheimer, 1995, pp. 134-142
Genova, Pamela A. , éd. : Twayne Companion to Contemporary World Literature. From the .editors of World Literature Today, Twayne Publishers Thomson Gale, 2003
Gillepsie, Gerald, éd : Littérature comparée/ Littérature mondiale. Actes du IXe congrès de l'Association internationale de Littérature comparée (Paris, Août, 1985), dir. Eva Kuschner et Daniel-Henri Pageaux, vol. 5. , New York, Berne, Francfort-sur-le-Main, Paris, Peter Lang, .1991
Gossmann, Lionet ; Spariosu, Mihai I. : Building a Profession: Autobiographical Perspec-

tives on the History of Comparative Literature in the United States, New York: State U of .New York P, 1994, p. 75-87

Gnisci, Armando : « La littérature comparée comme discipline de la réciprocité », in Katalin .Kürtosi et Joseph Pál éds, 1994, p. 69-75

Guldin, Rainer : « Devouring the Other: cannibalism, translation and the construction of cultural identity » In Paschalis Nikolaou, Maria-Venetia Kyritsi, Mona Baker (Editor) Translating Selves : Experience and Identity between Languages and Literatures, Londres, New .York, Continuum International Publishing Group Ltd, p. 109-122

Heidmann, Ute éd. , Poétiques comparées des mythes : de l'Antiquité à la modernité Lausanne, Payot, 2003

Higonnet, Margaret R. : Feminist Engagements with Comparative Literature, Ithaca et Londres, Cornell Universityn Press, 1994

.Comparative Literature on the Feminist on Edge », in Bernheimer, 1995, p. 155- 164 »

Hutcheon, Linda : « Productive Comparative Angst. Comparative Literature in the Age of Multiculturalism », [World Literature Today, Spring 1995], in Pamela A. Genova éd. , .Twayne Twayne Companion to Contemporary World Literature, 2003, p. 43-48

Kürtosi, Katalin ; Pál, Joseph : Celebrating Comparatism. Papers offered for György M. .Vajda et István Fried. Szeged, 1994

Lallemant, Michel : « Comparer, traduire, bricoler » in Jean-Claude Barbier, M. T. Letablier ; éds, Politiques sociales. Enjeux méthodologiques et épistémologiques des comparaisons .internationales, Bruxelles, Peter Lang, 2005

Lavocat, Françoise ; Duprat, Anne eds : « Fictions et cultures ». Poétiques comparatistes, .Nîmes, Lucie éditions, 2010

Leerssen Joep ; Syndram Karl Urlrich : Europa Provincia Mundi, Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his Sixty-Fifth .Birthday, Rodopi, Amserdam, Atlanta, 2005

Le Moigne, Jean-Louis ; Morin, Edgar : Intelligence de la complexité : Epistémologie et pragmatique, Colloque de Cerisy (2005), Les éditions de l'Aube, 2007

Levin, Harry : Grounds for Comparison, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1972

.Marino, Adrian : Comparatisme et théorie de la littérature, Paris, PUF, 1989

Masson, Michel : Matteo Ricci, Un jésuite en Chine, Les savoirs en partage au XVIIe siècle .Avec huit lettres inédites, Les éditions Jésuites de Paris, 2010

Meng Hua : « Etiemble, maître spirituel des comparatistes chinois », Revue de litterature .comparee, 2002/1 n° 301, p. 103-107

Morel, Jean-Pierre ; Asholt, Wolfgang ; Goldschmidt, Georges-Arthur : Dans le dehors du .monde. Exils d›écrivains et d›artistes au XXe siècle, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010

Moretti, Franco : Conjectures on World Literature, in Christopher Prendergast, Debating .World Literature, 2004, p. 149-162

Nethersole, Reingard : « Comparing or connecting, (what is actually is the object "for comparative Literature and what is its Necessary method") », in Gerald Gillepsie éd. ,1991, p. .89-100

Hermeneutics Need and the Inevitability of Comparing » Comparing Literature : Sharing » .Knowledge for Preserving Cultural Diversity, vol. I, UNESCO EOLSS, 2004-2007, p. 66-83

Patron, Sylvie, éd: Théorie, analyse, interprétation des récits / Theory, analysis, interpretation .of narratives, Berne, Berlin, Bruxelles, Francfort-sur-le Main, Peter Lang, 2011

Nyirö, Lajos : « Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature», in Littérature

.Hongroise, Littérature européenne, I. Söter et O. Süpe éds, Budapest, 1964, p. 505-524
.Prendergast, Chistopher, éd : Debating World Literature, Verso, Londres, Newyard, 2004
Remak, Henry H. H. : « Interdisciplinary Dimension of Comparative Literature », Dialog der Künste. Internationale Fällstudien zur Literatur des 19 und 20 Jahrunderts, Ferstschift für Erwin Koppen. Maria Moog-Grünewald et Christoph Rodiek éds. Francfort sur le Main, .New York, Berne, Paris, 1989
Comparative Literature and Literary Theory ; will the twain ever met ? », in Katalin Kür- » .tosi et Joseph Pál, 1994, p. 19-21
.Ricœur, Paul : De l'interprétation. Essai sur Freud. Paris, Le Seuil, 1965
.Le conflit des interprétations. Essais d›herméneutique I, Paris, Le Seuil, 1969
Rinner, Fridrun : « Y a-t-il une théorie propre à la littérature comparée ? » in Mario J. .Valdés, 1990, p. 173-180
Spivak, Gayatri Chakravorty : Death of a Discipline. Columbia University Press, New York, .2003
Schleiermacher, Friedrich, Daniel, Ernest, Herméneutique. Traduit de l'allemand par Chris- .tian Berner, Paris, CERF, PUL, 1987
Des différentes méthodes du traduire [1813] ; Sur l›idée Leibnizienne, encore inaccomplie, d›une langue philosophique universelle / Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens ; Ueber Leibniz unausgeführt gebliebenen Gedanken einer allgemeinen Philosophischen Sprache, traduction de Christian Berner et Antoine Berman, Paris, Point Seuil, .2000
Tomiche, Anne éd. : Le livre blanc de la littérature comparée en France. Presses universi- .taires de Valenciennes, 2007
Tötösy de Zepetnek, Steven : Comparative Literature and Comparative Cultural Studies, .Purdue University Press, West Lafayette Indiana, 2003
Valdés, Mario J. « Introduction », in Toward a Theory of Comparative Literature. Selected Papers Presented in a Division of Theory of Literature at the XIth international Comparative Literature Congress (Paris, 20-24 Août 1985) éd. Mario J. Valdés, Actes du XIe congrès de l'Association internationale de littérature comparée, éd. Daniel-Henri Pageaux, vol. 3, .Francfort-sur-le-Main, New York, Berne, Paris, Peter Lang, 1990, p. 9-24
Walfard, Adrien : « Tragédie, morale et politique dans l'Europe moderne. Le cas César. Latin, français, italiens, anglais, 1545-1789 ». Thèse de doctorat, sous la direction de F. Lecercle, .soutenue en Sorbonne, le 15 octobre 2011
Weissten, Ulrich : « D'où venons-nous, qui sommes-nous ? Où allons nous ? The Permanent Crisis of Comparative Literature », Canadian Review of Comparative Literature, Revue Ca- .nadienne de Literature Comparée, 11, 1984, p. 167-192
Wellek, René : « The Crisis of Comparative Literature ». 1958, Chapell Hill, AILC, Concept .of Criticism, éd Stephen Nicolas, New Haven, Yale University Press, 1963
Zhang Longxi : « Penser d'un dehors : Notes on the ACLA Report », in Bernheimer, 1995, .p. 230-236
Allegorisis : Reading Canonical Literature East and West, Ithaca and London, Cornell Uni- .versity Press, 2005

هوامش

(1) عناوين الأعمال التالية تتحدث عن نفسها. رينيه ويلك: «أزمة الأدب المقارن» (1958)؛ إيتامبل: «لا حجة للمقارنة. أزمة الأدب المقارن» (1963)؛ أولريش فايسستن «من أين أتينا، من نحن؟ و إلى أين نذهب؟ الأزمة الدائمة للأدب المقارن» (1984).

(2) تنضم مقولة داموروش عن طموح الأدب المقارن الحالي، والذي يتمثل في احتضان الإنتاج الثقافي للعالم، إلى طموح بعض مؤسسي هذا التخصص من أمثال هوغو ميلتزل دو لومينتيز (1948-1906) و هاتشيسون ماكولاي بوزنيت (1882-1901).

(3) ينظر في هذا الموضوع هوغو ديزنيتش، 1991.

(4) «الأدب العالمي؟ ربما قرأ الكثير من الناس أكثر وأفضل مما قرأته، بالطبع، لكننا ما زلنا نتحدث هنا عن مئات من اللغات والآداب. يبدو أن قراءة (المزيد) ليست الحل. 2004، ص. 149.

(5) بالمعنى المرتبط عموماً بمفهوم «رواية القصص».

(6) ليس غرضي مناقشة أصل الكلمة وتاريخها ومفهومها التي كانت وراء الكثير من الدراسة المقارنة. لنتذكر فقط أنه إذا كان غوته هو مخترعها (وبالتالي فإن الألمان على دراية بفكرة «الأدب العالمي» منذ وقت طويل)، فإن المقارنين الأمريكيين يطرحون منظوراً مفتوحاً للأدب العالمي قبل فترة طويلة من الحرب العالمية الثانية، ويتضح ذلك من مجلة «الأدب العالمي اليوم» التي تأسست عام 1927. في فرنسا، كان إيتامبل، في الستينيات، هو من أوصى بانفتاح الأدب المقارن إلى أقصى حد على جميع الآداب الأجنبية. لكن هل سُمِع طلبه؟

(7) منذ إنشائها، في عام 1959، قدم اختبار دبلوم التأهيل العالي للأدب الحديث «برنامجاً خاصاً يشمل الكتاب الفرنسيين والأجانب أيضاً». في جانب التعبير الكتابي يشتغل الطالب على بحثين، وما يتعلق منهما بهذا البرنامج يسمى «موضوع التعبير الفرنسي الثاني». حاولت الجمعية الفرنسية للأدب العام والمقارن تعديل هذا العنوان منذ عام 1970، لكنها لم تنج إلا في العام 1986. ومنذ ذلك الحين، أصبح البحث الثاني «برنامجاً خاصاً بالأدب العام والمقارن في دبلوم التأهيل العالي للأدب الحديث». أنني مدينة بهذه المعلومات لـ إيف شفريل الذي أشكره بحرارة.

(8) وللاستشهاد بالكتب الأساسية المنشورة في هذه الفترة، يمكننا أن نذكر كتاب كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو «الأدب العام والمقارن» (1967)؛ سيمون جون (الأدب العام والمقارن «محاولة التوجه» (1968)؛ بيير برونيل؛ كلود بيشوا، أندريه م. روسو، ما هو الأدب المقارن (1983)؛ بيير برونيل وإيف شيفريل محرران، «ملخص للأدب المقارن» (1989).

(9) كما دار نقاش حول الجوانب المؤسسة للمقارنة في الولايات المتحدة في التسعينيات. ينظر ليونيل غوسمان و ميهيل ي. سباريوزو (1994).

(10) A- غاياتري شاكرافورتي سبيفاك، المولودة عام 1942 في كلكتا بالهند، أستاذة في جامعة كولومبيا بنيويورك، ومنظِّرة أدبية معروفة بإسهاماتها الرئيسية في دراسات ما بعد الاستعمار والنسوية. تعد دراستها المعنونة «هل يستطيع المهمشون الكلام» نصاً مؤسساً لدراسات ما بعد الاستعمار.

(11) وفقاً لتقرير منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية OCDE، وصلت نسبة السكان الأجانب (المولودين في الخارج) في الولايات المتحدة عام 2000 إلى 11.1 بالمئة في الولايات المتحدة الأمريكية، وإلى 6.3 بالمئة في فرنسا.

(12) في الجزء التمهيدي الأول المخصص للقضايا النظرية المتعلقة بالأدب المقارن، لا توجد أي مشاركة من قبل المتخصصين الفرنسيين بالمقارنة، وإنما يعبّر الكتاب الفرنسيون (مثل ميشيل بوتور) وجهات نظرهم فقط.

(13) يمكننا أن نلاحظ أيضاً أن مراجعات ACLA [الرابطة الأمريكية للأدب المقارن] هذه منظمة حول أسئلة استفزازية، فهي تختار مقالات مثيرة للجدل، في حين أن المنشورات الفرنسية المماثلة (مثل كتاب «الأدب المقارن في فرنسا» الذي كتبته آن توميش في عام 2007) تختار تقديم جرد محايد ومتوازن فقط. يعزز الخيار الفرنسي توافق الآراء ويحافظ على الانسجام بينها، لكنه يفقد فيها التعبير عن أهمية الرؤى.

(14) دافع عن هذا الموقف جوناثان كولر وبيتر بروكس وميشيل ريفاتير (1995).

(15) B- أي ثبات الشيء مع توسعه أو كبره أو ازدياده في الحجم أو العلاقة أو الاكتساب، فالإنسان رغم ازدياد عدد سنواته يبقى محافظاً على الذات، أي هناك ثابت ترافقه متحولات.

(16) ينظر أيضاً، على سبيل المثال، في هذا الصدد هاسكل م. بلوك في «النظرية الأدبية: اتباعها والتعسف في اتباعها» (1985).

(17) بشكل ملحوظ، في المجلد الثالث من وقائع المؤتمر الحادي عشر للرابطة الدولية للأدب المقارن AILC المنعقد في باريس عام 1985، تحت عنوان مختار بتفاؤل «نحو نظرية الأدب المقارن» (نُشر عام 1990 تحت إشراف ماريو فالديس)، لا توجد مساهمة فرنسية. لكن يشار إلى أن فريدرون رينير، الباحثة النمساوي التي تدرس في فرنسا، قدمت بحثاً بعنوان: «هل هناك نظرية خاصة بالأدب المقارن؟».

(18) لم تكن هذه اللامبالاة منتشرة في جميع أنحاء أوروبا، كما يوضح، على سبيل المثال، بحث المجري لاجوس نييرو «قضايا الأدب المقارن ونظرية الأدب» (1964).

(19) يمكننا أن نلاحظ أن كل فصل من فصول كتاب «نظرية العوالم التخييلية» (Heterocosmica) للكاتب التشيكي دوليزيل يعتمد الموازاة بين ثلاثة أعمال مختلفة، مما يسمح بتوضيح الافتراضات النظرية التي تم ذكرها للتو.

(20) يبدو أن أعمال ج. بيسيير، د. كوست، ف. رينير على وجه الخصوص، تحمل طموحاً لا يمكن إنكاره إضافة إلى النطاق

النظري. وزِّع كتاب برونيل «الميثونقدية، النظرية والمسار» (1992) على نطاق واسع داخل الحدود الفرنسية وخارجها. ويجب أن نذكر علم الصورة أيضاً لـ د. ه. باجو، الذي يندرج بسهولة في مجال دراسات ما بعد الاستعمار.

(21) مع ذلك يعبّر العمل الأخير لـ هوبير، تودوار-سورلابيير و دومنيك ليفا (2012) [المقارنة، عالم بأبعاد ثلاثة، 2012، باريس]عن الدعوة إلى تجديد نظري ومنهجي للمقارنة الفرنسية. في هذا الكتاب، يفضل هؤلاء المؤلفون الدراسات الثقافية القائمة على النموذج الأنجلو ساكسوني (دومنيك ليفا)، والمقاربة الأنثروبولوجية والتطورية للرواية (دومنيك ليفا)، تقترح تودوار-سورلابيير في هذا العمل تفكيراً في القياس والتماثل l'analogie [القياس والتماثل عملية فكرية نلاحظ من خلالها تشابهًا بين شيئين. في الكلام، التشبيه الصريح هو المقارنة، والتشبيه الضمني هو الاستعارة].

(22) من الواضح اتسام هذا التطور بتناسق أكبر مما يرغب دامروش وورتي في الاعتراف به: بدأت سبيفاك حياتها المهنية بترجمة إلى الإنكليزية عام 1976 لكتاب علم الكتابة Grammatologie لديريدا.

(23) C- هاون ساوسسي، أستاذ جامعي في الأدب المقارن ولغات شرق آسيا وحضاراتها. درّس في عدة جامعات مثل جامعة كاليفورنيا و لوس أنجلوس و ستانفورد و ييل قبل أن يستقر منذ عام 2011 في جامعة شيكاغو. والمقصود هنا هو الكتاب-التقرير المعنون بـ «الأدب المقارن في عصر العولمة» الصادر عن جامعة جون هوبكنز عام 2006 بـ 261 صفحة. وهو واحد من سلسلة التقارير العشرية التي تصدر عن الرابطة الأمريكية للأدب المقارن (ACLA) لتوصيف وضع الأدب المقارن. يعتمد الكتاب-التقرير على فكرة أنه «تقرير متعدد الأصوات» يقدم فيه المحرر ساوسسي آراء تسعة عشر مؤلفًا حول تطور الأدب المقارن في عصر العولمة الحالي.

(24) يراجع على وجه الخصوص «الأدب المقارن أخيراً!» لـ بيرنهايمر، 1995، ص. 122-123. في هذه الدراسة ذات التأثير الواسع، يعارض جوناثان كولر تحويل الأدب المقارن إلى الدراسات الثقافية لأنه قد يعرضه للانحلال. لذلك ينصح بترك الدراسات الثقافية لأقسام تركز على مجال لغوي واحد.

(25) يتحدث أمبرتو إيكو في هذا الصدد بجدارة عن «مدخل إلى الدهشة»، 1996، ص. 46.

(26) يتضح هذا، على سبيل المثال، من خلال مقال لـ كاترين بالودي، (1999).

(27) أفكر هنا في عمل الباحثين الشباب الذين يجمعون بين المقارنة وتعددية التخصصات مثل أعمال آريان بايل (الأدب والطب، 2010)، فريدريك آيت تواتي (الأدب وتاريخ العلوم، 2011)، أدريان والفارد (المسرح، القانون، المنطق والفلسفة الأخلاقية، 2012).

(28) استعرت هذا التعبير من رينغارد نورتسول، 1991.

(29) يؤكد A. أ. كومبانيون على سبيل المثال أن النقد الأدبي، في نظره، هو نظرية المعرفة وعلم الأخلاق. (www.vox-poetica.org/entretiens/intCompagnon.html).

(30) D- والتر بنجامين (1892-1940) فيلسوف ألماني وناقد أدبي ومترجم، من جماعة مدرسة فرانكفورت.

(31) E- في إشارة إلى كتاب راينير غولدن المعنون بـ « التهام الآخر: أكل لحوم البشر والترجمة وبناء الهوية الثقافية»، حيث يستخدم فيه تعبير أكل لحوم البشر كاستعارة ثقافية.

(32) F- أستاذ في الأدب المقارن ودراسات العرق بين الشرق والغرب، درس في بكين وهارفرد، ودرّس في هارفرد وكاليفورنيا وهونغ كونغ.

(33) يراجع أيضاً حول هذه الشخصية المهمة ميشيل ماسون، 2010.

(34) G- ماتيو ريتشي (1552-1610) مبشر إيطالي عاش في الصين بين (1579-1610)، أدى موقفه من العادات الدينية المحلية إلى ظهور ما أطلق عليه «صراع الطقوس».

(35) H- بين ريكور كيف «تنظم هذه الفئة التسليم dessaisissement وتغييب الوعي ليحل محله الجانب «الذاتي» للتأويل الكشفي». أي ترك الوعي، وإفساح المجال أمام الذاتي لتأويل يكشف عن رؤية دينية.

(36) نيكولا كوريار، تحت عنوان «الضحك والشك: الإلحاد والشك (الشكوك) وبداية نشأة الرواية الأوروبية (القرنان الخامس عشر والثامن عشر)» نوقشت الأطروحة في 6 كانون الأول/ديسمبر 2008.

(37) I- إيتالو سفيفو (1861-1928)، أديب إيطالي مشهور يُعَدُّ أحد أعظم الروائيين في القرن العشرين.

(38) J- مارسيل إيتيان (1935-2019) أكاديمي بلجيكي متخصص بالدراسات المقارنة. له كتاب بعنوان «مقارنة ما لا يقارن»، صدر عام 2000، سوي، باريس.

(39) أشير هنا، على التوالي، إلى أطروحتي الدكتوراه لـ نيكولا كوريار، التي تمت مناقشتها، والأخرى لـ إليز ريفون-ريفيير (قيد المناقشة).

(40) التوجه المقارن الذي اتبعته مجموعة الدراسات المتعلقة بالرواية، من خلال الانفتاح على الآداب المكتوبة بلغة غير الفرنسية (منذ عام 2004 تحت قيادة جان بيير دوبوست) وثيق الصلة للغاية: الكشف عن المواقف السردية المتكررة في أعمال مختلفة هو في الواقع ممارسة مقارنة.

(41) K- تستند نظرية النظام التعددي على الشكلية الروسية والبنيوية التشيكية، ويرى أنه لا ينبغي اعتبار الظواهر العلائقية الأدبية معزولة، بل يجب وضعها ضمن شبكة علاقات تركيبية.

(42) للاطلاع على نظرة عامة تعددية التخصصات حول الموضوع، يراجع مؤتمر سيريزي (2005) المهنون بـ «ذكاء التشابك»، الذي نُشر في عام 2007 بتحرير ج. ل. ليموان و ي. مورلان.

(43) L- كاتب مسرحي وشاعر إسباني (1600-1681) مؤلف كتاب الحياة حلم. يعدّ آخر شخصية عظيمة في العصر الذهبي للأدب الإسباني.

(44) تم وضع نظرية نزع الألفة [التغريب]لأول مرة من قبل الشكلانية الروسية، ولا سيما فيكتور تشكلوفسكي («الفن كتقنية»، 1917). ثم استخدِم التعبير بهذا المعنى.

(45) وهذا ما يسميه بالتأويل التقني.

(46) أسسها مينغ هوا عام 1995. شكراً لـ موريل ديتري لتزويدي بهذه المعلومات. حول تأثير فكر إيتامبل على المقارنة في الصين، ينظر مينغ هوا، 2002.

(47) سيمون غويان، في عام 2009، يذكر ما لا يقل عن تسعة كتب حديثة حول هذا الموضوع.

(48) ينظر في هذا الصدد تقييم حضور العصور الوسطى في الدراسات المقارنة الذي قامت به كارولين دي إيكارت، 2006.

(49) أقوم الآن بإجراء بحث حول هذا الموضوع. لا أعرف في الوقت الحالي ما هو وضع المقارنة في العصور القديمة في البلدان الأوروبية الأخرى؛ في بقية العالم (غير الغربي) يبدو، من خلال المعلومات القليلة لدي، أنها شبه معدومة.

(50) على حد علمي، لم يقدَّم في فرنسا سوى عمل فيليب بوستيل، الذي درس الرواية في إنجلترا وفرنسا والصين في القرن الثامن عشر.

(51) بالنسبة إلى فرنسا، ينظر على وجه الخصوص أعمال آن دوبرا و إميلي بيشيرو، (2011).

(52) لا أنوي هنا استبعاد دراسة العلاقات الواقعية بين الآداب، شريطة أن يقترن هذا العمل بنهج تفسيري.

(53) 1988، ص. 152»، وللتعرف على عرض أحدث يسير في هذا الاتجاه، ينظر ر. نيثيرسول، 2004-2007.

(54) على أي حال، فإن النجاح العالمي لأفلام هوليوود يستند بصورة واسعة إلى تطبيق نظريات جوزيف كامبل التي تعتمد بقوة على المشترك (1949).

(55) يحكم أ. مارينو أيضاً بأن الأدب المقارن، الذي يُفهمه على أنه دراسة للأدب العالمي، يجب أن يتخلص من المقارنة، كمصطلح وكممارسة (المرجع نفسه، ص. 11)؛ ولكن كيف يمكن فهم المشترك إذا كنا لم نقارن بين عدد كبير من النصوص؟

(56) ينضم هذا المنظور إلى منظور أوتي هايدمان، الذي يدافع عن «مقارنة تفاضلية» في إطار تحليل الخطاب (2003). تستخدم فلورنس دوبونت هذا المصطلح وهذه الفكرة في تعريفها لـ «الأخلاقية الشعرية ethnopoétique» [هو مجال بحثي يدرس الشعر الخطابي في المجتمعات التقليدية والمجتمعات القديمة من منظور أهميته الثقافية والاجتماعية.]

(http://ethnopoetique.com/?lbl=20070911205049845000)

وتحدد ما يلي: «نكوّن أولاً، وعلى قاعدة الاختلاف عن ثقافتنا الخاصة، مجموعة أعمال حول النص الأول [نص معتمد]، ومحَدَّدة حتماً في الإطار الثقافي الذي تعبر عنه وباللغة الأصلية التي كتبت بها؛ ثم بالاستناد إلى هذه المجموعة نستطيع الدخول إلى ثقافة أخرى.

ومن شأن هذه المقابلة ستحل المجموعة الأولى، وسيتم من خلال الاختلاف بناء مجموعة أخرى خاصة بالنص الثاني وبالسياق الثقافي الذي أنتجه. وبذلك ينفتح المسار بلا حدود. ستتيح المقارنة التمايزية استنطاقاً مختلفاً للنصوص التي تنتمي إلى ثقافات أجنبية، وإلى تعدد زوايا الرؤية بعيداً عن النزعة العرقية التي تهيمن على «إيجاد الاختلافات» مثلما تهيمن على «إيجاد التشابهات» (2006). ومع ذلك، يمكن للمرء أن يعترض على ف. دوبون بما يتعلق بـ «الانحلال» السحري للإطار المرجعي الأولي يجعل الدائرة التأويلية مستباحة.

(57) لمعرفة رأي عالم اجتماع عمِل حول موضوع التركيب هذا (المصطلح شائع الاستخدام جاء من ليفي-شتراوس في التفكير المتوحش، بلون، 1960، ص. 27) ولاسيما في علاقاته مع المقارنة والترجمة، ينظر لاليمان، 2005.

(58) استعير هذا التعبير من جوزيف مارغوليس، الذي يميز بصورة قاطعة، في التفسير بين الأشياء المادية الطبيعية وبين الأشياء القصدية (2002).

(59) كان الترابط بين النظريات والتطبيقات موضوع عمل جماعي حررته سيلفي باترون، 2011.

(60) بالنسبة لمفهوم الرواية، فقد بدأنا آن دوبرات وأنا هذا المسح (2010). لاحظنا أنه من المثير للاهتمام أن هذا النهج المقارن، في العديد من المجالات الثقافية، لم يكن بأي حال من الأحوال سهلاً، وأننا واجهنا صعوبة كبيرة في الاتفاق مع عدد كبير من محاورينا على المعنى الذي قدمناه لمفهوم الرواية.



العمى وتمثلاته

بين (ميترلنك) و(لينين الرملي)

مسرحيتا (العميان) و(وجهة نظر) أنموذجان

د. ياسين سليماني

ناقد وباحث وأستاذ جامعي من الجزائر

تهدف الدراسات المقارنة في المسرح عموماً على التمييز بين ما هو قومي أصيل وبين ما هو أجنبي دخيل، وهو الهدف ذاته الذي يرومه هذا النوع من الدراسات في مجال الأدب بشكل عام، إذ يُبقي الكثير من النقاد المسرحَ ضمن الأدب من جهة النص، وابتداء من خمسينات القرن الماضي خطا هذا المجالُ خطوات مُشجّعة وصولاً إلى ازدهاره خلال ما يزيد عن الثمانين عاما مثلما نجد عند بول فان تيجيم Paul Van Tieghem وحتى بعض المحاولات السابقة لماريو فرانسوا جويار Fr.Guyard. فـ«منذ أن تعاصر أدَبَانِ وُجدت المقارنة بينهما لتقدير فضائل كل منهما، وقد حدث هذا بالنسبة للأدبين الإغريقي واللاتيني، وحدث كذلك بين الآداب الرومانية في العصور الوسطى وبين الأدبين الفرنسي والإنجليزي في القرن الثامن عشر»[1].

وإذا كانت هذه قيمة فعل المقارنة بين أدبين أو عملين فنيين من حيث أنها دراسة مُقايسة بين عملين والموازنة بينهما للكشف عما بينهما من علاقات ووجوه شبه أو اختلاف وتباين فإنّ اختيار نموذجين للمقابلة بينهما لا تقف عند التصنيف البسيط بين أوجه التشابه والاختلاف «وإنما تسعى لإعطاء دلالات لصور ذلك التشابه والاختلاف وإرجاع تلك الظواهر للعوامل القابعة خلفها وكل هذا من أجل الوصول إلى نظريات كبرى تفسر الظواهر المختلفة أو على الأقل التوصل إلى صياغة نظريات متوسطة من شأنها أن تُفسر بعض الظواهر»[2]

ولقد كتَبَ موريس ميترلنك[3] (1862-1949-Maurice Maeterlinck) مسرحية «العميان» les aveugles عام 1890 التي ترجمت وتم تقديمها بمختلف اللغات مئات المرات في العالم نصا وعرضا وبعد كتابتها بنحو تسعين سنة قدّم لينين الرملي[4] (1945-2020) مسرحيته «وجهة نظر» (1989) والتي نجح عرضها على المسرح طوال سنوات، كما تمّ تصويرها للتلفزيون، وهاتان المسرحيتان تصوران مجموعة من العميان مجتمعين في مكان واحد في ظروف متشابهة وأفق محدود حيث ألم الإعاقة وانحسار المستقبل في الحاضر وغياب الدعم، مسرحيتان تصوران الإنسان الأعمى وهو في ورطته الإنسانية والاجتماعية. غير أنّ هناك اختلافات يمكن عدّها بينهما تظهر الخط الفكري والفني الذي اشتغل عليه الرملي بعيدا عن الخط الفكري والفني الذي اشتغل عليه ميترلنك. إنّ كلتا المسرحيتين مهمة وناجحة، الأولى عالميا والأخرى عربيا لذلك تبدو المقارنة بينهما ضرورية ولها وجاهتها الفكرية والمنهجية.

وانطلاقا من هذا يمكننا أن نجمل مجموعة من التساؤلات: ما مدى التشابه والتقاطع بين مسرحتي «العميان» و«وجهة نظر»؟ وهل مسرحية «وجهة نظر» تمثل مجرد خطة عمل معدّلة على ميترلنك ونسخة ثانية منها أم أنهما مسرحيتان لا تتشابهان إلاّ في استخدامهما لشخصيات عمياء بينما تختلفان في الفكرة والموضوع والرؤية والطرح؟

العميان ووجهة نظر: الفكرة والموضوع والتمظهر:

- ميترلنك ومسرحية «العميان»:

تقع أحداث المسرحية ببطء شديد على جزيرة مترامية الأطراف فيها غابة شاسعة، ولا يعرف أحد الملجأ الذي أتى منه العميان إلى البحر، يقترب الوقت من المغرب، ست عمياوات من النساء وستة من الرجال وطفل ينتظرون الكاهن الذي أخبرهم بأنه سيأخذهم إلى البحر مع شروق الشمس قبل أن يحل الشتاء عليهم ويستحيل معه

خروجهم من الملجأ، أوصلهم إلى البحر وغادرهم ولم يعد ويبدو لهم أن الشمس قد غابت فقد مكثوا وقتا طويلا والجو ازداد برودة، وبدؤوا يشعرون بالجوع والرغبة في العودة من حيث جاؤوا، حيث الأمن، وحيث المساحات المألوفة لديهم، وليس هناك أحد واعٍ مبصر غيره يمكن أن يأتي ليرشدهم إلى طريق العودة، يبدأ الاضطراب يدبّ فيهم واحدا تلو الآخر، وتبدأ الأسئلة الحيرى والقلق والاضطراب في رؤوس وأجساد هؤلاء المكفوفين[5] فهم يتساءلون عن المكان الذي ذهب إليه الكاهن والسبب الذي أخّره عن الرجوع إليهم كما يتساءلون عمّا سيفعلونه وهو غائب عنهم ثم يتحدثون عن انحسار قدرته عن الرؤية هو نفسه.

إنها مشاعر متضاربة، تمتزج فيها الحياة التي لا تزال تجري دمائها فيهم والموت الذي بدأت تتسرب رائحته إلى أنوفهم كما تتسرب بعض الأصوات القادمة من جرس دير بعيد، وأصوات الطيور وروائح الزهور. إنهم عاجزون وعجزهم يتأتى من العمى الذي يشتركون فيه جميعا سواء بالولادة بهذا العطب مثل الكُمه الثلاثة أو العميان والعمياوات البقية، كما يتأتى العجز من عدم القدرة على الكلام عند الطفل الرضيع، فهو الشخص الوحيد الذي ينعم بعينين سليمتين لكنه يبقى عاجزا عن الكلام لصغر سنه. إنهم في مكان موحش والأصوات تزيدهم وحشة وما يراه الطفل فجأة يثير فيهم رعبا أكبر. تكتشف المجموعة أن الكاهن ميت إلى جانبهم ويتأكدون ألا أحد قادر على مساعدتهم و تنتهي المسرحية بالصراخ والبكاء[6]

- لينين الرملي ومسرحية «وجهة نظر»:

يتمثل المكان المسرحي في «وجهة نظر» في دار لرعاية ذوي الاحتياجات الخاصة من أصحاب الإعاقة البصرية، حيث يعيش مجموعة عميان وهو مكان مغلق يفتقد لأدنى الشروط الإنسانية بحيث لا ينطبق اسمه على واقع الحال، إذ يعاني النزلاء من سوء المعاملة ومن هضم الحقوق وفساد المسؤولين عن الدار وإهدار للأموال المخصصة لهم إلى أن يأتي إليهم أعمى جديد كان خارجا لتوه من السجن فيتحول بفضل نباهته وتفكيره الناضج بسرعة إلى قائد لهم فنجده يحاول كشف مجمل الألاعيب والفساد الذي يجري إلى درجة أن يظن أغلبهم أنه مبصر[7]

المسرحية تشتمل على سبع عشرة شخصية منها ثمانية عميان، يشكل هؤلاء الثمانية لُحمة واحدة تعاني من المأساة ذاتها بينما تتباين درجات الوعي عندهم كما تختلف طرق التعامل مع مشكلتهم الجسدية ومشكلتهم مع القائمين على المؤسسة.

المُؤتلف الرمزي والمختلِف الوجودي:

الرمزية في مسرحيتي «العميان» و»وجهة نظر»:

بالنسبة للعديد من النقّاد فإنّ الحركة الأدبية الرمزية «قامت في نهاية القرن التاسع عشر بتعميم مفهوم الرمز وجعله مصطلحا للحقيقة ثم إنها بحثت عن «إلباس الفكرة شكلا محسوسا»[8] ويمكن التمثيل بالعديد من النماذج المسرحية التي تمظهرت فيها الحكاية الرمزية بوضوح، فـ»النورس في المسرحية التي تحمل الاسم نفسه عند تشيكوف[9] لا «يرمز» إلى «نينا» فقط بل «يرمز» إلى البراءة التي ذبلت بسبب الكسل وإذا ركّزنا قليلا على الدال فيمكننا أن نجد بعض التسلية في رؤية كيف أنّ النورس أنتج عدة «نوارس» هنّ مجموعة من النساء مقتلَعات من جذورهنّ ومستهلكات»[10] ولا تبتعد مسرحية «العميان» عن هذا التوصيف، كما لا تبتعد عنه مسرحية «وجهة نظر».

لقد منح ميترلنك والرملي نصيهما من خلال حوار الشخصيات فضلاً عن الإرشادات المسرحية المطوّلة في البداية قوة رمزية كبيرة وعمقاً فكرياً مهماً غير أنّ أهم فارق بينهما أنّ المسرحيتين مع أنّ كلتيهما رمزية لكن الأولى فلسفية عدمية والثانية اجتماعية سياسية. الأولى غارقة في التراجيديا والثانية مغرقة في الكوميديا.

تربط الكثير من الأعمال الفنية بين العمى وبين المشكلات ككناية عن الأخطاء التي يتسبب فيها الإنسان بسبب سوء إدارته وتصرفه، وقد يكون هذا عند الكثير من المعاقين مثيرا للاستياء، فالقول بأن أحدهم عَمِيَ عن طريق الصواب عبارة مجازية لا تتوقف عند مدلولها اللغوي والفكري بقدر ما يمكن أن يرى فيها المصاب بالعمى حقيقةً ازدراء له وحشرا لمشكلته دون داعٍ. والمسرحيتان لا تناقشان العمى كإعاقة في ذاتها (عدا ما نجده في وجهة نظر بشكل عابر غير أساسي) ولكنهما تجعلان من الإصابة بالعمى إسقاطا على الابتعاد عن الطريق الصائب والضلال والإنسان الذي حاد بسبب قصور عقله أو نقص درايته أو سوء تصرفه عن اختيار سبيل الحق والحقيقة ومن هذا نُسبت كلتاهما إلى المذهب الرمزي:

الأكمه الأول: إلاّ أني أفضّل البقاء في الدار.

العمياء الأكبر سنا: قال أيضا إنّ علينا أن نتعرّف بعض الشيء على الجزيرة الصغيرة حيث نقيم. ولم يُتح له هو نفسه أن يجوب أرجاءها كلّها، فهناك جبل لم يتسلّقه أحد من قبل، ووديان لا يرغب أحد في نزولها، ومغاور لم تَلِجها قدمٌ حتى اليوم، وقال أخيرا إنّ من غير الملائم دوما أن ننتظر الشمس ونحن تحت قباب المهجع، كان راغبا في أن يقودنا حتى شاطئ البحر ولقد قصده بمفرده[11]

وهذا يعني أنّ الجزيرة التي عاش فيها العميان لم يستطع أحد منهم أن يتجاوز فيها مساحة عيشه الصغيرة أو تفكيره المحدودة للاطلاع على آفاق أرحب، (وقد تكون الجزيرة بمعنى من المعاني هي النفس البشرية ذاتها) فهي جزيرة واحدة لكنّ العالم أكبر من مجرد جزيرة واحدة، والجبال والوديان التي لم تصل إليها قدم من قبل إشارة إلى المجهولات الكثيرة في النفس أولا وفي الحياة بأكملها. فالعمى هنا ليس إلاّ الجهل ونقص الحيلة والانكفاء على الذات والانكماش عليها بعيدا عن الآخر والعالم، فالذي لا يرى إلا نفسه أو يقصر حتى عن معرفة نفسه كما ينبغي إنما هو أعمى لا يرى.

هذا ما نلحظه أيضا في «وجهة نظر» حيث يتمّ استخدام هذه الإعاقة رمزا أو إشارة غير مباشرة وإذا كان ميترلنك يرمز إلى الوجود والحياة بأكملها فإنّ الرملي يرمز بالأخص إلى وضع سياسي واجتماعي منتشر في البلدان المتخلفة:

نظيرة: نسبة عجز البصر كام في المية؟

عرفة: تسعة وتسعين وتسعة من عشرة في المية، مانا ريّس العميان.

السبعاوي: يعني بتشوف بنسبة واحد من عشر بالمية؟

عرفة: لا، كده وكده ذرّاً للرماد في العيون عشان تبقى محبوكة[12]

يتضح من هذا المثال إسقاط على واقع السياسة عند البلدان الشمولية التي ينجح فيها الحاكم بنسب مرتفعة للغاية من خلال التزوير في صناديق الانتخابات بينما الواقع لا يؤهله لهذه النتيجة وهذا ملمح أساسي في الكوميديا التي اختارها الكاتب فالكوميديا «من وظيفتها الأساسية تنبيه المجتمع بأكمله إلى ما به من عيوب وأخطاء وذلك من خلال النقد اللاذع (وحتى التهكم على المشكلات والعاهات) الذي يهدف إلى الإصلاح والتوعية، فالهدف تغيير ما نحن عليه، وهي تهتم بالجماعة وليس الفرد»[13]

كما يمكن الإشارة إلى أنّ ميترلنك لم يضع أسماء للعميان وحدد الفرق بينهم في الجنس والسن وحسب (الأكمه الأول، الأكمه الثاني، العمياء الشابة، العمياء الأكبر سنا..) بينما الرملي خصّ كل أعمى باسم، بل تم اختيار اسم الشخصية بعناية تتفق مع تكوين شخصيته ذاتها مثل اسم عرفة الشواف الذي يعرف حلّ المشكلات وفهما ويرى بعيدا على خلاف غيره، وكذلك «سنيّة» (من السناء أو اللمعان) والتي تمثل حبيبة عرفة التي يرغب بالزواج منها. ويمكن تفسير هذا بأنّ ميترلنك «رمز» بهذا أو رأى أنّ المشكلة واحدة والمصير المظلم واحد ينطبق على الجميع فلا خصوصية لشخص على آخر، وهذا واضح في النص، إذ أنّ الكثير من الحوارات يمكن أن

تتبادلها الشخصيات في ألفاظها وجملها دون أن تتغير تركيبة المسرحية أو أفكارها، بينما في نص الرملي نجد الشخصيات مختلفة، يجمع بينها مشكل الإعاقة لكن تختلف كل شخصية عن الأخرى ولذلك تمت تسمية كل واحد باسمه الخاص. وهذه إشارة إلى أنّ ميترلنك يعطي الأولوية في نصه للجماعة على حساب الفرد، بينما الرملي يهتمّ في نصه بالجماعة لكن دون أن يُغمط حق الفرد الذي يملك تفرده واستقلاليته.

عدمية ميترلنك وتفاؤل الرملي:

تتكئ الشخصيات الضريرة في «العميان» على الكاهن في وصولهم إلى ساحل الجزيرة ويظل الجميع في حيرة شديدة بسبب غيابه، إنه هو الذي جاء بهم إلى هذا المكان وهو الذي تخلى عنهم وبيده وحده أمرُ هدايتهم وإرشادهم. أمّا «وجهة نظر» فالعميان لم يكونوا إلا مجموعة من البائسين يعانون في صمت وأتى «عَرفة» مرشدا لهم ومنبها، ولم يتخلّ عنهم ولم يتركهم. لذلك فالنهاية في الأولى قاسية ومبهمة لم تبتعد عن الحيرة والخوف أما في الأخرى فقد انفتحت أبواب المعرفة وظهر في آخر النفق نور.

يشير هذا إلى أنّ ميترلنك في نصه «عدميّ» يرى أن الإنسان تم التخلي عنه في هذا العالم بعدما رُمي فيه، إنه بشكل واضح يستجلب النظرة النيتشوية للعالم إلى التربة المسرحية فيستنبت شخصياته منه، حيث يقرر أنّ الإنسان رهين وضع سائل «حيث يتدحرج الإنسان إلى خارج المركز نحو المجهول، إنه الوضع أو العملية التي بها في نهاية المطاف «لم يعد ثمة شيء» فيما يتصل بالوجود، إنه شكل من أشكال التيه وتبدّلاته الناجمة عن ضلال أو أكذوبة أو وهم ذاتي ملازم للمعرفة، وجود «منسي» بلا ريب ولكنه وجود لم يتبدد ولم يتلاشى»[14] إنه أعمى وسيبقى أعمى.

وعلى الرغم من أنّ بعض النقاد رأوا خلاف هذه العدمية وظهر لديهم أنّ ميترلنك يبثّ بعض الأمل في نهاية مسرحيته في قول بعضهم أنّ «المؤلف مع هذه الصدمة (اكتشاف موت الكاهن واستحالة إيجاد مساعدة بديلة) يشعرك بأن مقصده الأخير ليس هو الدعوة إلى اليأس، يأس الإنسانية من جدوى السعي والأمل في الهداية إلى سواء السبيل، فإنه على رغم ذلك الإخفاق والفشل يشير إلى استمرار الإنسانية في الأمل، فإنّ الستار ينزل على أبطال مسرحيته «العميان» وهم لا يزالون ينتظرون»[15] رغم هذه النظرة النقدية المتفائلة للمسرحية إلاّ أنّ النصَ ذاته لا يشجّع على الأخذ بها:

العمياء الشابة: من أنت؟

(يسود الصمت)

العمياء الأكبر سنا: ارأف بحالنا !

(الصمت يسود، الطفل يبكي بتفجع كبير)[16]

إنّ الانتظار هنا ليس بدافع الأمل ولكن سببه اليأس، إذ لا شيء غيره يمكن فعله، وبكاء الطفل بذلك التفجّع يدل على هذا. فلا يمكن للبكاء أن يكون دليلا أو رمزا للأمل، بل حتى دعاء العمياء الأكبر سنا للسماء بأن ترأف بحالهم لا يمكن فهمه إلاّ بأنه آهة بائسة لامرأة محرومة مكبلة بالإعاقة والبرد واليأس غاب عنها أي شعاع يخرجها ومن معها من النفق المظلم.

لكن الرملي في «وجهة نظر» يقوم على فلسفة أخلاقية ترى أنّ العالم يجب أن يحكمه العدل، ويرى أن هناك من تسبب في إبقاء الأعمى بهذا العمى ويجب أن يأتي من يأخذ بيده ويفتح عينيه.

سنيّة: عرفة...إنتَ طالع وسايبني؟

عرفة: سلامة الشوف، ما انتي عارفة السكّة.

سنيّة: عايزة أشوفها بعينيك إنتَ.

(يمدّ لها يده فتتعلق بها ويسحبها صاعدا إلى أعلى)[17]

تنتهي المسرحية بتفاؤل واضح، لقد خرجَ الأعمى نفسُه من النفق المظلم وساعد العميان على الخروج، وعلى خلاف عميان ميترلنك الذين ملأهم اليأس وانتهى الأمر بهم كما بدأ في المكان ذاته دون حركة إيجابية، فإنّ عميان الرملي عرفوا طريقهم، كشفوا الفساد الحاصل والاضطهاد ولذلك فإنّ الأعمى يأخذ في النهاية بيد الفتاة التي كانت عمياء (عمياء البصر والبصيرة أو الوعي) وصارت تتمتع بالرؤية لسببين متعاضدين: العملية الجراحية التي أُجريت على عينيها بعدما تماطلت فيها إدارة دار الرعاية طويلا إذ أُجريت بفضل إصرار وعزيمة كبيرين من طرف عرفة والوعي الذي شجّعها عليه، والوعي أهم وهو ما بيّنه المرلف ذاته في بعض حواراته إذ «عندما سئل عن فكره من خلف مسرحية «وجهة نظر» قال: أردت أن أميز بين فَقد البصر وفَقد البصيرة وتحدّث عن «العمى الاعتباري» وهو الإنسان مفتوح العينين لكنه يسير مع القطيع دون أسئلة مغمض العينين والقلب»[18]

- وعي العميان بين ميترلنك والرملي:

تحدث الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون عن «وهم الوعي» وفسره بأن الإنسان فيه «لا ينظر إلى الأنا بشكل مباشر ولكن من خلال نوع من الانكسار عبر الأشكال

التي أعارها للإدراك الخارجي وهذا الأخير لا يعيدها له من دون أن يكون قد احتفظ بجزء منها»[19]، يُفهم من هذا أنّ الوعي الحقيقي الذي يدافع عنه برغسون -ومجموعة من الفلاسفة- هو الذي تتعامل فيه الأنا مع نفسها دون وسائط خارجية تشوّهه أو تحوّله، وهكذا يتراكم هذا الوعي ليصبح جزءاً من الحاضر، ويستشرف المستقبل ويتحول إلى رؤية شخصية للعالم والأشياء. وهذا الوعي وهذه الرؤية هي ما يمكن البحث عنها في نصّي ميترلنك والرملي.

الوعي عند عميان ميترلنك حوّلهم من لحظة الجهل بالمكان إلى اكتشاف الوحدة بعد موت الكاهن وعرّى عنهم بطانّية الأمان التي كانوا يلتحفون بها وجعلهم مشردين، إنه وعي بالعالم السوداوي، اكتشاف للحقيقة المؤلمة والواقع الحزين، إنه وعي لكنه وعي ذهني وحسب لم يتحوّل إلى حركة أو فعل يخرجهم من ذلك الواقع، ولذلك بدأت المسرحية وانهت في المكان ذاته، بدأت بالهواجس وانتهت بها.

الأكمه الثالث: بتنا نعرف على وجه التقريب كل ما تلزمنا معرفته، فلنتحدث قليلا في انتظار رجوع الكاهن[20]

وهذا اليقين بأنهم يعرفون أغلب الأشياء إقرار بعدم الحاجة إلى أية محاولة للبحث أو التقصي، أو التحول من وضع إلى وضع أفضل منه، أما الأشياء البقية التي لا يعرفونها فإنهم يتكلون على الكاهن ليقوم بدلا عنهم بتوصيلها إليهم، لهذا تكون الرغبة في الحديث إنما لتمضية الوقت والتسلية وليس لإدراك ما لم يُدرك، أو الاستفهام عمّا لم يُفهم، إنها استقالة عقلية بامتياز، حيث التفكير الواعي يختصر في شخصية الكاهن (بكل الدلالات الرمزية التي يحملها صاحب هذا اللقب)

إنّ العلاقة في «العميان» ليست بين بشر وبشر، ولكنها بين بشر ونائب عن الآلهة، أو ناطق باسمها أو ممثل لها، هي علاقة بين الأرض والسماء، ورحيل السماء عن الاهتمام بشؤون الأرض يظهر في مغادرة الكاهن لمجموعتهم وتركهم عميان في أرض لا يعرفون تلمّس طرقها الوعرة.

أمّا الوعي عند عميان الرملي فإنه وعي بشري نحو البشر، علاقة بين الأرض والأرض، فهو يعرف أنّ المشكلة التي يعاني منها العميان وتزداد حدّة سببها سوء إدارة بشر مثلهم لأزمتهم، إنّ العمى عند الرملي ليس حظّا أو قدرا إلهيا، لذلك فإمكانية تغييره واقعية، وهذا ما نجده خلال المسرحية، من تبدل للمواقف إلى الوضعية التي يرغبون بها.

كما أن هذا الوعيَ «مُنتجٌ»، فشخصية مسعود التي تظلّ تكرر عبارتها «مافيش فايدة»[21] هي ذاتها تقرر إعطاء المال لسنية من صندوقه الذي توفّر فيه لها الإدارة

مستحقاته المادية، وهذا التصرف الإنساني الإيجابي لم يكن ليحث لولا حرص عرفة على توجيههم وتشجيع إرادتهم، والقائد الذي هو ذاته أعمى لم يمنعه العمى أن يستجمع قوته وبصيرته لأن يكون واعيا وعيا حقيقيا ليحوّل وضعيته السلبية هو وزملاءه ويغيّرها إلى وضعية إيجابية:

عرفة: ساعات أشوف كل شيء بوضوح، العطش والجوع، والحر والسقعة، والعدل والظلم، القسوة والرحمة (...) وساعات عقلي يلهمني وأعرف الشيء اللي قدامي واللي ورايا واللي جنبي، أشوف صاحبي من عدوي، وألاقيهم يقولوا دا مفتّح وشايف، وأحس بالزهو يملاني، لكن (...) لمّا أسمع سكاتكم وافهم أنكم قادرين تتكلموا بعيونكم، بتجنن من يقينكم وبقول إيش عرفني أنكم ما بتكذبوش عليا أو تكون الحقيقة فاتتكم وأقول يمكن لو فتّحت أشوف غير اللي انتو شايفينه ومتأكدين منه[22]

إنّ تيمة المسرحية عند ميترلنك وجودية غارقة في السوداوية، فالجزيرة هي الأرض بأكملها، أو الكون، والعميان هم الناس أيّا كانوا، وهم متروكون لأقدارهم كما تترك السفينة لقدرها مع الرياح العاتية دون مرفأ أو شاطئ للخلاص، على خلاف مسرحية الرملي التي تقوم على النقد الاجتماعي والسياسي، بحيث تمثل دار الرعاية البلاد ذاتها، والمسؤولون في الدار هم إسقاط للحكّام الفاسدين الذين يستغلون الثروات المحلية والمساعدات الأجنبية لمصلحتهم الشخصية بينما يتم تفقير الشعب. ففي «العميان» نقرأ:

العمياء الشابة: سألته ماذا حصل قال لي إنه لا يعرف، وقال لي إنّ عهد المسنين يوشك أن يولّي..

الأكمه الأول: إلام كان يرمي بقوله ذاك؟

العمياء الشابة: لم أفهم قصده، وقال لي إنه ذاهب شطر المنارة.

الأكمه الأول: وهل هناك منارة؟

العمياء الشابة: أجل، في شمال الجزيرة، أعتقد أننا لم نبتعد عنها كثيرا، كان يقول إنه شاهد ضياء المصباح واصلا إلى هنا فوق الأوراق. ولم يبدُ لي قط على مثل الحزن الذي كان اليوم يتملكه، بل أعتقد أنه منذ أيام وهو يبكي ولستُ أدري لمَ كنتُ بدوري أبكي من غير أن أراه. لم أسمعه يمضي، ولم أعد أسأله عن شيء(...)[23]

وهذا الضياء في المنارة التي لم يرها أحد عدا الكاهن ما عاد ممكنا أن يراها أحد بعد موت الكاهن ذاته، وهي فجيعة ثانية تتلو الفجيعة الأولى وهي العمى، وتظلّ مسيطرة عليهم جميعا إلى النهاية، إنّ الجميع يسير في دائرة مغلقة حيث بدايتها العمياء

الحزينة هي نهايتها العمياء الحزينة. على خلاف عميان الرملي الذين يسيرون في خط أفقي، بدايته تنطلق من عمى البصر والبصيرة إلى نهاية الطريق حيث يتخففون من عماهم البصري (عملية سنية مثلا التي أرجعت لها بصرها) ويتخلصون من عمى البصيرة بفضل توجيه عرفة:

عرفة (ينقض فجأة عليه): تبقى إنتَ الدكتور، امسكوا معايا يا اخوانّا.

(الجميع يتكالبون عليه ويمسكون به)

الدكتور: فيه إيه، بتعملوا كده ليه؟

عرفة: لازم تكشف على سنيّة (ينادي) يا سنيّة.[24]

ولهذا يرى الباحثون في علوم الإعاقة أنّ عملية النمو الاجتماعي عملية تفاعلية يشترك فيها الأشخاص الآخرون بفعالية، وبناء على ذاك فإنّ ردود فعل الآخرين للمعوق بصريا تلعب دورا بالغا في نموه الاجتماعي»[25] في المسرحيتين يوجد قائد، الكاهن عند ميترلنك وعرفة الشواف (الأعمى) عند الرملي، لكن الأول لم يساعدهم في شيء وتخلى عنهم في أوج الاحتياج إليهم بينما الآخر بقي إلى جانبهم وقدم لهم يد المساعدة ليتحقق الخير للجميع. فالبدايات في المسرحيتين متشابهة لكن النهايات مختلفة حدّ التناقض.

- تراجيديا عميان ميترلنك وكوميديا عميان الرملي:

اعتبر الكثير من النقاد أنّ الفروق الشكلية بين التراجيديا والكوميديا هي كل ما يجعلنا نفرّق بين مسرحية وأخرى بحيث يضعون «تمايزا فيما يختص بالطقوس والشعائر الدرامية بينهما باعتباره المميز الذي يفصلهما كنوعين أدبيين فيقول (الشاعر بيرون):كل التراجيديات تنتهي بميتة وكل الكوميديات تختتم بزيجة»[26]

وعلى الرغم من انفراط عقد هذا التقسيم الشكلي إلاّ أنّ الكثير من النقاد لا يزال يتمسك به، وبالطريقة الشكلية ذاتها يمكن تصنيف مسرحية ميترلنك أنها تراجيدية، فهي لا تتحدث من بدايتها إلى نهايتها إلا عن الأحزان والحرمان والفَقد والموت والبكاء والصراخ، وإذا كان هذا واضحا في «العميان» فإنه ليس بالوضوح ذاته في «وجهة نظر»، إذ أنّ النظرة الأولى حسب التقسيم الشكلي يجعلها تنتمي للكوميديا، فهي تنتهي بالاتفاق بين عرفة الشواف وسنية بالبقاء مع بعض، إضافة إلى العدد الكبير الذي نقرؤه في المسرحية من المواقف المثيرة للضحك والتي تشير أيضا إلى أننا أمام مسرحية كوميدية بلا شك، غير أنّ حضور «الإعاقة» في ذاتها لن يكون أبدا موضوعا للكوميديا، بقدر ما يمكن أن تتخلف الكوميديا وتتراجع للوراء كتصنيفٍ لتعاضدها

التراجيديا. فالألم، الحرمان، العمى ذاته، الجوع، وأغلب المشاعر التي وجدت عند ميترلنك هي ذاتها عند الرملي، والأخير إذا كان نجح في إصباغ الحوارات بالفكاهة والمواقف الهزلية لا يعني أنّ التراجيديا تمّ تذويبها تماما بقدر ما كانت الكوميديا قناعا يخفي وراءه مأساة حقيقية نضحك لمواقف أصحابها لكننا لابدّ أننا نقاسي معهم ذات الألم وذات الرغبة في الانعتاق منه، وكما رأى النقاد أنّ التراجيديا تثير فينا الخوف من أن نصير إلى المصير نفسه الذي لحق بالبطل والشفقة على وضعه فإننا نتلمس كثيرا من هذين الشعورين في كامل مسرحية الرملي.

خاتمة:

يمكننا أن نلخّص ما توصلنا إليه من خلال المقارنة بين كلّ من المسرحيتين أنّ النصين يشتركان في أغلب الأجزاء والتراكيب، ولا نبتعد عن الصواب إن قلنا إنّ الرملي أخذ النص الميترلنكي وقدّم إعداداً أو اقتباساً جديداً عنه غيّر فيه الكثير غير أنّ الأساس بقي ذاته من ناحية المكان (التغيير الذي أحدثه الرملي بسيط جداً)، اختيار الشخصيات العمياء، اختيار قائد (كاهن عند ميترلنك تحول إلى أعمى لديه بصيرة عند الرملي) غير أنّ الإضافة التي قدمها الرملي كانت في إضفاء حياة ومواقف للشخصيات، فإذا كانت شخصيات ميترلنك مستنسخة عن بعضها، سلبية، فإنّ الرملي حولها إلى طاقة من الحركة الإيجابية إضافة إلى إغداق النص العربي بالمواقف الكوميدية الكثيرة.

وإذا كانت العادة ترى في السابق أصلا وفي اللاحق نسخة مقلدة، فإنّ الرملي إذا صحّ هذا التفسير فإنّه قدّم نسخة في غاية الجمالية والوعي والأصالة الفنية، فقد بثّ في النص الأول روحا حيّة وخطّ مجموعة من الخطوط الدرامية الكثيفة والهامة بدلا عن الخط الوحيد الذي ظهر عند ميترلنك. فحول المشكلة من العلاقة بين أهل الأرض والسماء إلى علاقة بين أهل الأرض أنفسهم وهذا ما يجعل من نص «وجهة نظر» حيّا مشبعا بالحياة، بينما يجعل من نص ميترلنك مجرد عمل كلاسيكي يُنظر له كواحد من الأعمال الشهيرة التي بُنيت على الرمزية لكاتب حاز على نوبل للآداب، لكن القارئ له أو المشاهد للعرض المأخوذ عنه لا ينظر إليه أبعد من هذا.

هوامش

(1) أندريه م.روسو، كلود بيشوا، الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط3، 2001، ص 30.

(2) سامي يوسف أبو زيد، الأدب المقارن: المنهج والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2017، ص 35.

(3) كاتب بلجيكي كتب باللغة الفرنسية، من أشهر كتاب المذهب الرمزي، له عدة مسرحيات مهمة من أبرزها «العميان» و«الداخل» و «الأخت بياتريس» و«الطائر الأزرق» و «ماري ماگداليناء»، إضافة إلى مجموعات شعرية ودراسات ونصوص أدبية متنوعة جعلته من أشهر أدباء بلجيكا في زمنه، حاصل على جائزة نوبل عام 1911.

(4) كاتب مصري قدم مجموعة من الأعمال المسرحية الاجتماعية والسياسية الكوميدية الناجحة من أبزها «وجهة نظر»، «عفريت لكل مواطن»، بالعربي الفصيح». نال مجموعة من الجوائز منها جائزة النيل في مجال الفنون عام 2020.

(5) يُنظر: موريس ميترلنك، العميان، تر: فؤاد بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2001، ج2، ص 196-197.

(6) المصدر نفسه، ص 241-244.

(7) لينين الرملي، من مسرحيات لينين الرملي، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 131.

(8) باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 517.

(9) أنطون تشيكوف واحد من أهم كتّاب روسيا في المسرح والقصة والرواية، مارس الكتابة والطب، وتوفي شابا

(10) باتريس بافي، المصدر السابق، ص 517.

(11) موريس ميترلنك، العميان، مصدر سابق، ص 204.

(12) لينين الرملي، مصدر سابق، ص 152.

(13) هالة فوزي عبد الخالق، آليات الإضحاك في مسرح لينين الرملي: مسرحية وجهة نظر نموذجا، المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية، العدد 9، جوان 2019، ص 461.

(14) جياني فاتيمو، نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية والتفسيرية، في ثقافة ما بعد الحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ط1، 1998، ص 23-24.

(15) موريس ميترلنك، الطائر الأزرق، تر: يحيى حقي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 1966، ص 15.

(16) موريس ميترلنك، العميان، مصدر سابق، ص 244.

(17) لينين الرملي، مصدر سابق، ص 246.

(18) إكرام لمعي، لينين الرملي، صحيفة الشروق، القاهرة، مصر، العدد 4037، 21 فيفري 2020، ص 16.

(19) هنري برغسون، بحث في المعطيات المباشرة للوعي، تر: الحسين الزاوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 194.

(20) ميترلنك، العميان، مصدر سابق، ص 201.

(21) لينين الرملي، مصدر سابق، ص 138، 156، 158، 162.

(22) المصدر نفسه، ص 204.

(23) موريس ميترلنك، العميان، مصدر سابق، ص 204.

(24) لينين الرملي، مصدر سابق، ص 165.

(25) منى صبحي الحديدي، مقدمة في الإعاقة البصرية، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط6، 2014، ص 62.

(26) مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، المجليس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 18، يونيو 1979، ص 12.



الدكتور نذير العظمة

أحد أبرز أعلام الأدب المقارن

مدير التحرير: منير الرفاعي

يعد الدكتور نذير العظمة، الأديب والمفكر الموسوعي، أحد أبرز أعلام الأدب المقارن في سورية والعالم العربي بالإضافة إلى مساهماته العالمية العديدة.

للدكتور العظمة أكثر من خمسين كتاباً في الأدب والنقد والفكر، وله عدة مؤلفات في مجال الأدب المقارن ودراسات الترجمة؛ منها: **سفر العنقاء.. حفرية ثقافية في الأسطورة** (وزارة الثقافة، دمشق، 1996)، و**التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث: أبو القاسم الشابي أنموذجاً-دراسة نقدية للشعر والميثولوجيا** (وزارة الثقافة، دمشق، 1999)، و**المعراج والرمز الصوفي** (دار علاء الدين، دمشق، 2000)، و**الماسة وإزميل الترجمة: ترجمة شعرية عربية كاملة لأغاني البراءة والتجربة لوليم بليك- تجربة إبداعية في فضاء الترجمة** (وزارة الثقافة، دمشق، 2004)، و**بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل: دراسة مقارنة** (دار علاء الدين، دمشق، 2004)، و**عودة عشتار من العالم الأسفل: دراسة لحضور عشتار في إبداعاتنا الحديثة ومصاحباته الفكرية والنفسية والفنية** (دار علاء الدين، دمشق، 2014)، وغيرها.

ومنها أيضاً كتابه المرجع في هذا الميدان: **فضاءات الأدب المقارن.. دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية** (وزارة الثقافة، دمشق، 2004)، الذي ركّز فيه على الجانب الإجرائي من نظرية الأدب المقارن ومنهجياتها المتعددة، فبيّن في المقدمة كيف انتقلت الاهتمامات إلى المدرسة الأميركية من مدرسة التأثير والتأثر الفرنسية التي ولدت في حضن المنهج التاريخي لدراسة الأدب كما مثّله غوستاف لانسون، فهي تعوّل على الوثيقة والتصنيف والوصف واستنتاج الخصائص لا الأحكام المعيارية كما في النقد الأدبي. لكن هذه المنهجيات ما فتئت أن تطورت في الخمسينيات مع المدرسة الأميركية وانتقلت من دراسة المؤثر والمتأثر بالوثيقة إلى دراسة الأدب من حيث علاقته بالمعارف والفنون الأخرى وتوسعت في نظرية الأدب وأشكاله ومظاهره وأساليبه وموضوعاته وأجناسه وهجرتها من بنية إلى بنية أخرى واتخاذها صوراً متطورة جديدة. ونشأت علوم أخرى لا عهد لها بمدرسة التأثير والتأثر، كعلم (الثيمة) وعلم صورة الآخر وتفاعل الأدب مع التقنيات القديمة والجديدة كالمسرح والأوبرا والسينما والتلفاز والموسيقا والرقص. واتسعت دائرة الأدب المقارن حتى شملت المعارف والفنون والأدب وعلائقها المتبادلة في حقل واحد مشترك.

وتفرع عن دراسته هذه الاهتمام بالأدب وعلاقته بالميثولوجيا بالإضافة إلى هجرة الأساليب والأفكار والأجناس والمذاهب وعنيت بالتحولات التي تتخذها الأساطير في انتقالها من بيئتها إلى بيئة أخرى في تشكلاتها الفنية وتعدد الرواية للأسطورة الواحدة وحوافزها وأسبابها النفسية.

كما نشأت منهجية جديدة أخرى تنظر إلى علاقة الأدب لا سيما الشعر كفن سمعي بالفنون البصرية وتطورت منهجية التراسل بين الفنون في هذا الاتجاه، وهكذا فإن الأدب المقارن ومنهجياته المتنوعة آلت إلى أربعة فضاءات:

1. فضاء التأثر والتأثير.
2. فضاء الأدب وعلاقته بالمعارف والفنون الأخرى، وتطور عن هذا فضاء آخر هو:
3. فضاء التراسل.
4. فضاء الترجمة.

وسلّط الضوء، في إطار التأثير والتأثر، على منهجيتين اثنتين هما بمنزلة قنوات تمرّ من خلالها المؤثرات من المؤثر إلى المتأثر، **وهما:**

أ. نظرية الوهج: التي تمارس فيها هالة النص وسمعته نفوذاً مماثلاً لمتنه في تأثير طرف أدبي على طرف آخر.

ب. نظرية النص المضاد: التي يولّد فيها النص لا شبيهه بل ضدّه لحوافز وأسباب مختلفة.

ولكي يبرئ الدكتور العظمة دراسته هذه من انفعالات الاعتزاز القومي أوضح أن التأثير والتأثر هو حركة باتجاهين، فلقد تأثر الأدب العربي بالآداب العالمية كما أثّر فيها يوم كانت إبداعاته في الطليعة. حيث مارس الأدب العربي دور المؤثر في نشأة الأدب الأوروبي في القرون الوسطى وما تلاها من الحركة الرومانسية في حين أصبح متأثراً بدءاً من عصر النهضة العربية الحديثة واحتكاكه مع أوروبا الغازية والمتقدمة، وعالج الدكتور العظمة في دراسته هذه قضايا وموضوعات ما تزال مطروحة، وأضاف إليها آخر ما توصلت إليه نتائج البحث العلمي في الدراسات العربية والأجنبية. فتكلم في علاقة الكوميديا الإلهية لدانتي بقصة الإسراء والمعراج النبوية، وتكلم أيضاً في ألف ليلة وليلة وتناسل الرموز، وعن تأثر قصيدة الأرض الخراب لـ ت. إس. إليوت بألف ليلة وليلة أو بحكاية منها، ثم تكلم عن شكسبير العربي ومؤثراته في شعراء العربية ونظام القصيدة عند كل من شوقي ومطران وباكثير ولويس عوض والسياب، وأشار أيضاً إلى (ثيمات) شكسبيرية في الحركة المسرحية العربية.

كما سلط الضوء على (ثيمة) الجنون في الموروث الأدبي العربي وسياقاتها بالمقارنة مع ما انتقل إليها من الحركة الرومانسية الأوروبية ولا سيما من وليم بليك وفريدريك نيتشه وكيف انعكس ذلك في كتابات جبران الشعرية والنثرية، وانتقل ذلك منه إلى أبي القاسم الشابي في القصيدة وتوفيق الحكيم في المسرحية.

كما قَرَنَ جلجامش بالخضر حيث يرى أنهما ينتميان إلى حقل دلالي مشترك، ويجتمع في الخضر ثلاث سمات تتوافر في جلجامش، هي:

1. كلاهما يتمتع بميزة الخلود ولو إلى حين
2. كلاهما يمثل الصراع بين الخير والشر بالإضافة إلى البعد المعرفي الذي تنطوي عليه شخصية كل منهما.
3. بحث كل منهما عن الخلود بمفردات مختلفة.

وأخيراً: يكون الدكتور نذير العظمة بدراسته هذه قد أضاف جولات منهجية موثقة في الجانب الإجرائي لنظرية الأدب المقارن بشكل موضوعي، واكتشف آفاقاً جديدة في علائقنا الأدبية بالآخر وعلاقته بتراثنا وأدبنا.